Neue

Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben

durch einen

Verein von Künstlern und Kunstfreunden.

Siebenzehnter Band.

(Juli bis December 1842.)

Mit Beiträgen

von

G. v. Alvensleben in Berlin, Julius Becker in Leipzig, H. Berlioz in Paris, Joachim Fels in Paris, August Gathy in Paris, J. Fischhof in Wien, C. Gollmick in Frankfurt, Gustav Heuser in Berlin, H. Hirschbach in Leipzig, Dr. A. Kahlert in Breslau, C. Kossmaly in Detmold, Dr. E. Krüger in Emden, Oswald Lorenz in Leipzig, A. Schiffner in Dresden, H. Schmidt in Leipzig, Dr. R. Schumann in Leipzig, E. Wenzel in Leipzig, A. W. v. Zuccalmaglio u. A. m.

Leipzig,

bei Robert Friese.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 1. Den 1. Juli 1842.

Dem giebt's Natur, dem Studium in die Hand,
Der hat den Witz und jener den Verstand.
Byron.

Trio's
für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Fesca, 2tes großes Trio. — Op. 12. — Braunschweig, bei G. M. Meyer. —

— —, 3tes großes Trio. — Op. 23. — Ebendaselbst. —

Leider liegen uns von diesen, wie den meisten der später zu besprechenden Trio's, keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urtheils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anspruch, und mögen mehr als ein Hinweis auf die neuen Erscheinungen im Gebiete der Triocomposition, als kritisches Spiegelbild gelten. Ueberdies sind die einzelnen Verfasser bekannt genug, so daß Jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erste Trio des obgenannten jungen Componisten besprach die Zeitschrift schon vor längerer Zeit, und sagte dort „es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Componist selbst". Dieser Ausspruch, gut wie schlimm zu deuten, findet auch auf seine zwei späteren Trio's Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch diese ein rasches, flüchtiges Wesen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes Künstlerleben aber schmetterlingsartig durchzubringen, scheint uns dieses denn doch zu kurz. Wir wissen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte sich also. Die giftigen Blumen sind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie, — in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann sich freilich Niemand geben; aber lernen und streben soll man immer. Wir wissen in der That an beiden Trio's nichts auszusetzen, als die mittelmäßige Stufe, die sie überhaupt einnehmen; auf dieser leistet der Componist gewissermaßen schon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübschen Melodieen, er schreibt dankbar für den Spieler; eine gewisse jugendliche Offenheit steht ihm ganz besonders an. Aber die Form ist auch bequem und gewöhnlich, den Melodieen fehlt es an mannigfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigenthümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu suchen. Mit einem Worte, der Componist scheint mit seinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden, und glaubt damit für sein Leben auszukommen, was wir mehr wünschen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zu viel. Hat doch jedes Künstlerleben seine Ferienzeiten, wo es sich bequem schaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutsche hat so große Vorbilder hoher Männlichkeit; an diese blicke der Jünger zuweilen hinauf, wie an Bach, der alle seine vor dem 30sten Jahre geschriebenen Werke als für nicht existirend erklärte, an Beethoven, der noch in seinen letzten Jahren einen „Christus am Oelberg" nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künstler, da manchmal nicht bange, was nach etwa funfzig Jahren ihr über eure Compositionen beschließen werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verschlingen die Kärrner noch gierig genug. Gewiß ihr verbrennt keines eurer unsterblichen Werke, und so erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber scheltet die

Zukunft auch nicht, wenn sie vergessen hat. Ein Totalurtheil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem Vorigen eingeschlossen; im Detail mögen sie gewiß noch manches enthalten, was eines besonderen Lobes werth wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffassung des ganzen Künstlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurtheilt zu haben, und so wollen wir uns und Andere in der Zukunft, die Alles klar macht, wieder an diese Zeilen einmal erinnern. —

39.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Berlin.

(April — Juni.)

[Ernst. — Antigone. — „Lobgesang" v. Mendelssohn.]

Mein etwas verspäteter Bericht hat den April und Mai nachzuholen, zwei an bedeutenden musikalischen Ereignissen reiche Monate, über die eine weitläuftigere Besprechung wohl am Orte ist. — Um einigermaßen der Zeitfolge treu zu bleiben, muß ich zuvörderst der Glanzperiode Ernst's gedenken, der, nachdem er im Königsstädter Theater mit immer steigendem Beifall eine lange Reihe von Concerten gegeben hatte, seine hiesige Virtuosenlaufbahn mit zwei Quartettsoireen im Saale der Singakademie beschloß. Sowohl Ernst als Quartettspieler, wie Mendelssohn, der hier zum erstenmal wieder öffentlich am Piano erschien, gaben diesen Concerten ein ganz besonderes Interesse. Ernst bewährte in mehreren Quartetten von Haydn, Beethoven und Mendelssohn alle Vorzüge seiner Virtuosität; indeß wäre doch gewiß Manches runder und vollendeter herausgekommen, hätten genauere und öftere Proben die vier Spieler (außer Ernst die HH. Concertmeister Ries, Leopold und Moritz Ganz) einander näher bringen können. Einer der hervorstechendsten Glanzpuncte dieser Abende war wohl das Trio von Mendelssohn in D-Moll. Dieselbe heitere Eleganz und Grazie, welche diese höchst anmuthige Composition auszeichnet, ist auch das Charakteristische in Mendelssohn's Spiel, welches in allen Stücken, wo eben diese und nicht gerade Gluth und Gewalt der Leidenschaft erfordert wird, unwiderstehlich wirkt. —

Am 13ten April erschien endlich die lang und viel besprochene Antigone des Sophokles mit Mendelssohn's Musik auf der königlichen Bühne. Die Erwartung war sehr gespannt und schon lange vorher alle Billets zu den ersten Vorstellungen bestellt. Während und nach der Aufführung that sich der Eindruck, den das Stück auf das Publicum machte, in einer ungewöhnlichen Stille kund; Beifallsklatschen wurde nicht gehört und beim Herausgehen aus dem Theater wagte kein Urtheil laut zu werden, ein Umstand, der bei den sonst so kritischen Berlinern nicht wenig sagen will. Ob nun die großartige Einfachheit griechischer Dichtung, oder die Musik Mendelssohn's die Leute so stumm gemacht hatte, oder ob die Meisten nicht recht wußten, was sie mit der ganzen Sache anfangen sollten, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die Fremdartigkeit des nach griechischer Weise umgebauten Theaters, die unveränderte Scene, das Auf- und Abtreten der Schauspieler auf den Stiegen hinter der Orchestra abwärts, vor Allem der auf der Orchestra um die Thymele herum aufgestellte, permanente Chor waren wohl geeignet, alle diejenigen, die weniger mit der Gewohnheit des griechischen Alterthums vertraut waren, ein wenig zu verwirren und den gewohnten Standpunct ihres Urtheils zu verrücken. — Von der Musik Mendelssohn's nun hat ein Theil gesagt, sie sei nicht antik genug gehalten, der Kühnheit und Mannigfaltigkeit des Sophokles'schen Versbaues nicht immer angemessen, oft zu breit und störend, ein anderer Theil, wie der Referent in der Allgemeinen Leipziger musikalischen Zeitung, hat die Namen Sophokles und Mendelssohn in begeisterter Apotheose zusammengestellt und dem Letztern nachgerühmt, er habe nun wirklich die griechische Musik wieder heraufbeschworen. Er scheint aber vielmehr nur damit gerungen zu haben, die in zügellosem Wechsel dahinstürmenden Rhythmen und den Reichthum an Worten und Bildern mit unserer heutigen musikalischen Behandlungsart zu vermitteln und verträglich zu machen. Bei seinem Talent und seiner musikalischen Bildung ist ihm dies gewiß besser gelungen, als es vielen Andern möglich gewesen wäre; das Ganze bleibt aber doch immer mehr eine nicht ohne Mühe und Arbeit gelöste Aufgabe, denn ein freier Erguß künstlerischer Originalität. In solchen Fällen ist es aber eben so unrecht, kalt und wegwerfend über das Geleistete abzuurtheilen, als rücksichtslos in die Lobposaune zu stoßen. Die Kritik darf sich vielmehr schwesterlich dem schaffenden Künstler zur Seite stellen, mit ihm gemeinschaftliche Sache machen, und überlegen, wie er die gegebene Aufgabe gelöst hat, ob und wie sie anders zu lösen wäre. Mir nun scheint es in der That unmöglich, mit unsern heutigen musikalischen Mitteln die griechischen Chortexte so zu behandeln, daß ihrer rhythmischen Bewegung, ihrer Fülle an Worten und Bildern kein störender Eintrag geschieht. Die griechische Musik muß viel leichtfüßiger, für sich anspruchsloser gewesen sein, wenn sie hat diesen kunstreichen Verschlingungen des Versbaues, ohne zu hindern, nachlaufen können. Unser überall mit harmonischem Ballast beschwerter Chorgesang erscheint in diesem Wettstreite mit dem dithyrambischen Fluge der Worte viel zu schwerfällig. So lange uns also das Geheimniß, wie die Griechen ihre Chöre abgesungen haben, nicht enthüllt ist, werden wir auch darauf

verzichten müssen, dieselben mit einer Musik begleitet zu hören, die nicht in irgend einer Art den Fluß und Schwung der Verse hemmen wird. Ob die scenische Einrichtung des griechischen Trauerspiels überhaupt einen wirkungsreichen Einfluß auf die Umgestaltung unserer Bühne haben dürfte, ist eine andere Frage. — Es ist nicht zu leugnen, daß die einfache Großheit der Handlung und Rede und der sie bewegenden Leidenschaften für jedes der reinen Schönheit noch nicht unempfänglich gemachte Gemüth von ungleich erschütternderem Eindruck sein muß, als die bunte, oft kleinliche Verwickelung und Verzwicktheit moderner Trauerspiele. Die äußere scenische Monotonie, das Auf- und Abtreten, vor Allem aber der beständig gegenwärtige Chor, sind uns aber so fremde und ferne Erscheinungen, daß wir davon schwerlich einen lebendigen Einfluß auf unsere Bühne zu erwarten haben. —

Ein großes Concert, welches Mendelssohn am 25sten April zum Besten der hiesigen Armen veranstaltete, machte uns mit seinem „Lobgesang" bekannt. Manche kritische Berichte haben dies Werk eine Nachahmung der D-Moll Symphonie von Beethoven genannt, haben aber zugleich jene innere Nothwendigkeit darin vermißt, durch welche die vorangehenden drei Symphoniesätze mit den nachfolgenden Chor- und Sologesangstücken verknüpft würden. Es ist wahr, für Beethoven, der in den Qualen künstlerischer Sehnsucht nach allen Mitteln der Befriedigung greift, bleibt zuletzt, wo ihm alle Schätze seines angestammten Instrumentalreiches nicht mehr genügen, nichts weiter übrig, als die ganze Macht der menschlichen Stimme, die Gewalten des Chors noch zu Hilfe zu rufen. Mendelssohn dagegen, der in seiner christlichen Frömmigkeit ruhig der Hilfe des schützenden Gottes gewiß ist, hätte auch wohl ohne Symphoniesätze, mit den bloßen Gesangkräften, wie seine Vorgänger Bach und Händel, auskommen können. Indeß halt' ich es kaum für recht, darüber zu streiten. Warum sollte Mendelssohn nicht dasselbe zweimal in verschiedener Weise aussprechen dürfen? (Denn daß dies seine eigentliche Absicht war, hat er deutlich genug zu verstehen gegeben) Ist es nicht schon genug, daß sich die beiden Theile des Ganzen nicht gerade stören, wenn man auch nicht gerade sagen kann, daß sie zu gegenseitiger Ergänzung und Förderung nothwendig wären. Ueberhaupt ist es mit der Mendelssohn'schen Musik eine eigene Sache. Von einem gewissen Standpuncte aus kann man ihm nichts anhaben. Er ist musikalisch zu fertig und erfindungsreich, mit den Formen und Hilfsmitteln zu vertraut, als daß ihn ein Kritiker hier des Bessern belehren könnte. Was er will, das erreicht er auch; es werden ihm nie die Mittel dazu fehlen. — Die Schwäche Mendelssohn's liegt aber wo anders. Er steht in seiner Weltanschauung auf dem Standpuncte des frommen, weichgestimmten christlichen Herzens, welches alle Trübsal als eine Schickung und Prüfung Gottes demüthig ergeben hinnimmt, für alle Erlösung aus derselben und für die Erleuchtung der Finsterniß, als über eine That Gottes, aber in einen lauten Lobgesang ausbricht. Von dieser Idee, daß Gott Alles für uns thue, und daß ihm deshalb der Dank für Alles gebühre, kommt er nicht los; sie geht durch seinen Paulus und durch alle seine übrigen Kirchenmusiken. Die frommen Gemüther nun, die sich immer wieder von Neuem mit diesen Vorstellungen der gläubigen Phantasie erbauen können, werden bei Mendelssohn's Musik immer volles Genüge und Behagen empfinden. Denn von diesem Standpuncte aus ist seine Musik keineswegs so kalt und herausgerechnet, wie es im „Piloten" heißt, vielmehr ist Alles mit jener Wärme und Weichheit empfunden, die dem christlichen Gemüthe eigen ist. Ich erinnere nur an das Allegro der Symphonie (♩ = 160), an das Allegretto un poco agitato ebendaselbst, an die feurige Einleitung des ersten Chors „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn", an das zartempfundene Duett mit Chor „ich harrete des Herrn", an das musikalische sehr schön gesteigerte Tenorsolo mit Chor „Hüter, ist die Nacht bald hin?" und andere Nummern, denen man das Verdienst einer frommen Wärme nicht absprechen kann. Jedem Einzelnen mag es nun aber überlassen bleiben, ob er diese Wärme mehr dem stillern Feuer der milderen Rhein- und Moselweine, oder der verwegenen Gluth spanischer Reben oder des Tokaiers vergleichbar findet. —

(Schluß folgt.)

Aphoristisches.

Wo das Wort aufhört, fällt die Musik ein, aber nicht umgekehrt. Mindestens ist es sehr schwer, Worte zu finden, wenn die Musik verklungen ist. Wahrhafte Musik kann im Zuhörer nur Musik hinterlassen, oder was gleichbedeutend ist, kein Wort. Das ist das Wesen der Musik, daß sie mit ihrem Verklingen zugleich anklingt, und zwar nicht an den Verstand des Zuhörers, sondern an dessen künstlerisches Gefühl. Dieses wird geweckt, und wird erst dann zum Worte, wenn die Kunsteinsicht hinzutritt. Der Entwickelungsprozeß vom künstlerischen Gefühl bis zur Kunsteinsicht ist aber nicht das Werk eines Augenblicks. Wie lächerlich daher, ein Urtheil über eine Composition abzugeben, die eben gehört ist. Daß dieses im Concertsaale oft genug vorkommt, giebt leider ein trauriges Bild von dem Zustande der musikalischen Kritik im Publicum. Es liefert ferner den Beweis, daß gar viele Menschen unmusikalisch sind, obgleich Freunde und Bekannte ihr musikalisches Talent bewundern; denn gerade von denjenigen, welche irgend ein mu-

sikalisches Instrument zu behandeln verstehen, hört man jenes unkünstlerische Urtheil.

*

Wahrhaft musikalischen Naturen ist die Poesie ein nothwendiges Aggregat ihrer künstlerischen Existenz, ohne diese können sie jene nicht sein. Musik ist Poesie, keine Prosa. Trotzdem giebt es sehr viele prosaische Compositionen, oder solche, die als ein reines Product der Wissenschaft betrachtet werden müssen; man giebt deshalb auch sehr Vieles für Musik aus, was im Grunde keine ist. Eine Composition, die viel Gedachtes, wenig Empfundenes enthält, ist eben so wenig ein Kunstwerk, als die, in welcher sich der Componist der Gefühlstasterei ergeben hat. Dennoch wird letztere größeren Eindruck machen als jene, weil sie ursprünglicher ist; denn man kommt durch das Gefühl auf die Idee, die Kunstwerth haben soll, nicht aber umgekehrt. —

J. Fels.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischtes.

*** Der fruchtbare englische Componist Henry Bishop ist, — das erstemal, daß einem Musiker in England eine solche Auszeichnung zu Theil wird, — am 1sten Mai zum Ritter des Bathordens ernannt worden. Ein Londoner Blatt bezeichnet diesen Veteran als den besten Musiker unter seinen Landsgenossen, mit dem malitiösen Zusatze jedoch: Inter coecos luscus rex. Dazu bemerkt die Wiener mus. Zeitung gut: Reich ist England an tüchtigen Componisten allerdings jetzt so wenig wie je: Einen jedoch hat es aufzuweisen, der besser als alle Bishops und Consorten ist, und weder coecus noch luscus, sondern acerrimi visus, — nämlich William Stendale Bennett. —

*** Die Biographie universelle des Musiciens des Hrn. Fétis ist bis zum VIIIten Bande vorgerückt. Unablässig arbeitet Hr. Fétis auch an seiner Philosophie de la Musique. Wenn er sie zu Stande bringen sollte, — schreibt uns ein Correspondent in Brüssel, — wozu ihm leider jetzt die gehörige Muse und Geistesruhe fehlen, wird das Werk an Stoff, Darstellungsweise und Sprache vielleicht Alles übertreffen, was bis jetzt außer Deutschland über Musik geschrieben worden ist. —

*** Die holl. Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Abtheilung Haag, wird ihr 4tes Musikfest am 7ten und 8ten Juli in dem dazu eingerichteten großen Lotteriesaale geben. Es kommen zur Ausführung: den 7ten Juli Ouverture von v. Bree, Händel's Oratorium „Judas Maccabäus", — den 8ten: Ouverture in C. Op. 124. v. Beethoven, Psalm Nr. 1. v. J. H. Lübek, und Mendelssohn's „Lobgesang". —

*** Es soll sich bestätigen, daß Dr. Strauß (der berühmte Verfasser des Lebens Jesu) die Sängerin Agnes Schebest heirathen wird. Man erinnert sich vielleicht noch eines Gedichtes, das Dr. Strauß vor etwa zwei Jahren zu Ehren derselben Sängerin gedichtet, und auch in öffentlichen Blättern gedruckt erschienen ist. —

*** In Leipzig starb am 2ten Juni kaum 30 Jahre alt der Organist an St. Georg F. L. Gradehand, der sich auch als strebsamer Componist, namentlich für die Kirche, auszeichnete. Er war den 24. Dec. 1812 zu Brehna bei Bitterfeld geboren. —

*** Am 3ten Pfingsttage feierten die Lehrergesangvereine von Celle und Bredenbostell im Hannöverschen im letztgenannten Amtsorte unter Direction des MD. H. W. Stolze aus Celle ihr erstes Gesangfest. —

*** Auber ist Director des französischen Conservatoirs, Meyerbeer Generalmusikdirector des Königs von Preußen, Donizetti Hofcapellmeister des Kaisers von Oesterreich geworden. In diesen wenigen Zeilen liegt viel. —

*** In Paris starb vor Kurzem eine der beliebtesten Sängerinnen der Opéra comique Mad. Leplus, bekannter unter ihrem früheren Namen Jenny Colon, in der Blüthe ihrer Jugend. —

*** Der unter dem Namen Peter Schubert in Paris vielschreibende Componist soll Hr. Rosenhain sein; seine besseren Compositionen will er aber unter seinem früheren Namen herausgeben. —

*** Wir finden angezeigt: Sechs Volkslieder zum Pianoforte, Musik und Text v. Leopold Schefer. —

Bitte.

Bei dem großen Brande in Hamburg hat auch die dortige unter Leitung des Hrn. MD. Grund stehende Singakademie ihre Bibliothek verloren. Sie war mit 6000 Mark in der dortigen Bieberich'schen Compagnie versichert; es ist aber, wie bekannt, nur wenig Aussicht zu einem nur irgend beträchtlichen Ersatze vorhanden. Bei den großen Gaben, die Deutschland schon der schwer heimgesuchten Stadt gespendet, hat es die Singakademie nicht wagen wollen, noch besonders für sich zu bitten. Gewiß aber würde es mit dem innigsten Dank erkannt werden, wenn auch für sie etwas durch Musiker, Kunstfreunde und namentlich Verlagshandlungen gethan würde. An diese alle denn ergeht die freundliche Bitte, dem Institute, das im nächsten Winter so gern wieder sein Wirken beginnen möchte, zu Hilfe zu kommen, wenn nicht durch Geldbeiträge, so doch durch Zusendung und Ueberlassung von Musikalien, wie sie solche Vereine bedürfen, also namentlich von Partituren und ausgezogenen Stimmen anerkannter classischer Werke für Kirche und Haus. Gewiß besitzen manche andere deutsche Singakademieen, Privaten und Sammler derartige Doubletten, die sie entbehren können. Zur Annahme erklären sich Hr. Musikdirector Grund, der Bibliothekar des Vereins Hr. Th. Avé Lallemant (Stadtdeich Nr. 3), und die unterzeichnete Redaction mit Vergnügen bereit. Ueber die eingesendeten Gaben wird in diesen Blättern seiner Zeit berichtet werden.

Die Redaction der neuen Zeitschrift für Musik.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.) (Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 1.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

Juli. № 1. 1842.

Bekanntmachung.

Von unterzeichnetem Stadtgericht wird in Denunciationssachen des Herrn Hofrath Dr. Gustav Schilling zu Stuttgart gegen Herrn Dr. phil. Robert Schumann hierselbst, andurch bekannt gemacht, daß Letzterer wegen der in Nr. 3 bis 6. der neuen Zeitschrift für Musik von vor. J. enthaltenen, in Beziehung auf den Verfasser des Polyphonomos, ernannten Hofrath Dr. Schilling, wenigstens in den Worten „ein aufgeblasener Plagiator", „anmaaßenden, dünkelhaften Ignoranten und Pfuscher", „ich kann mich leider von der werthlosesten aller Kupfermünzen, von diesem Hohenzollern-Hechingischen Schilling nicht losreißen" Verachtung ausdrückenden, der Kränkung seines sittlichen Werths in sich fassenden Aeußerungen, in eine statt sechstägigem Gefängniß Gerichtswegen zu bestimmende verhältnißmäßige Geldbuße verurtheilt, und dieses Decisum vom Hohen Appellationsgericht hierselbst, auf eingewendete Appellation Denunciatens, bestätigt, die Strafe aber auf — : 25 Ngr. — : Geldstrafe statt eines Tags Gefängniß bestimmt worden ist.

Leipzig, den 25sten Junius 1842.

Das Stadtgericht zu Leipzig,

Dr. Winter, Stadtrichter, R. d. K. S. C. V. O.

Kühne, Act.

Erstes und letztes Wort.

Mit Verwunderung lese ich im Intelligenzblatte Nr. 8. der Neuen Zeitschrift für Musik, eine Aufforderung von H. Truhn an mich, den Unterzeichneten: ein freies Wort für ihn zu sprechen; nachdem schon in einer früheren Nummer desselben Blattes der Wunsch geäußert war: „daß sich in Riga ein Ehrenmann finden möge, der den Muth habe, den H. Truhn gegen J. Hoffmann (den Theaterdirector) in Schutz zu nehmen und die bornirten Verdrehungen seines bezahlten Champions zurechtzuweisen". — Ich habe wenig musikalische Schriftsteller kennen gelernt, die so gewandt mit der Feder umzugehen wußten, als Hr. Truhn. Was bedarf ein solcher fremden Beistandes? Erhält er wegen seiner Recension Zurechtweisungen, so muß er entweder seine Sache selber durchführen, oder wenn er das nicht kann, muß er sie fallen lassen und künftig keine solchen Recensionen mehr schreiben. So wenig mich nun die einzelnen Streitpuncte derselben persönlich tangiren, so sehr bin ich dabei zufällig interessirt; auf der einen Seite durch meine contractlichen und freundschaftlichen Verhältnisse mit Hrn Hoffmann, auf der andern durch die großen Lobsprüche, welche mir Hr. Truhn in seinen Reisebriefen gemacht hat. Schon deshalb würde ich mich nicht berufen fühlen, für ihn zu sprechen, selbst wenn ich sein Verfahren in dieser Angelegenheit billigen könnte, was aber durchaus nicht der Fall ist. Hr. Hoffmann will die Hilfe der Gesetze gegen ihn in Anspruch nehmen, und aus einer desfalsigen Ansicht der Truhn-Hoffmann'schen Correspondenz muß sich mindestens klar ergeben: daß sich Hr. Truhn in seinen gedruckten Behauptungen leider zum öftern von der Wahrheit entfernt hat, und gerade am meisten in den Puncten, worauf beide Parteien das größte Gewicht zu legen scheinen. — Der ganze Streit ist übrigens mit solcher Erbitterung und Rücksichtslosigkeit geführt, daß man nur aufrichtig wünschen kann, das sogenannte „letzte Wort" möge auch zugleich das allerletzte in dieser Angelegenheit bleiben.

Riga, 20. Mai 1842.

Heinrich Dorn.

Thomas, Op. 8. L'Absence. Nocturne p. Pfte. 7½ Ngr.
Weber (F. A.) Op. 9. Valse fav. de *Kalliwoda* variée p. Pfte. 12½ Ngr.
Gebel (Fr.) Op. 21. 22. 24. 25. 26. 2me. 3me. 5me. 6me. 7me. Quintetto p. 2 Violons, Alto et 2 Vcelles. à 2 Thlr. 20 Ngr. n.
Pearson, Op. 9. 6 Lieder f. Sopran, Alt, Tenor und Bass. 1 Thlr. 15 Ngr. n.

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 2. Den 5. Juli 1842.

Nichts dauert — ach und selbst die Mode macht
Sich jetzt so alt, daß die sich dran ergötzten,
Nun trauernd seh'n, wie's Neuste muß vergehn.
Byron.

Die komische Oper in Paris.

Wie überall, so giebt's auch in Paris zwei Arten der Oper, die serieuse und die komische; aber wie nicht überall, ist diese nicht auf Kosten jener vernachlässigt. Im Gegentheil, die komische Oper möchte in manchen Stücken die sogenannte große Oper übertreffen. Diese Größe besteht in nichts Anderem, als Duprez, und, wenn man genau sein will, in dem größern Raume. Doch Eins hätte ich bald vergessen, das Orchester der großen Oper unter Direction Habeneck's überragt das der komischen Oper bei weitem. Diese trägt eine eigenthümliche Farbe, man möchte sie fast deutsch nennen. Gewiß ist es, daß der Deutsche sehr gern in ihr verweilt, ob dieses einer größern Gemüthlichkeit, die das Haus athmet, zuzuschreiben ist, oder ob die Ursache in dem Wiedergeben einer größern dramatischen Wahrheit, welche das Personal hier durchgängig äußert, das der großen Oper fast ganz vernachlässigt, gesucht werden muß, mag vor der Hand dahingestellt bleiben. Soviel ist gewiß, daß die komische Oper die Sinne und das Interesse für sie wach hält, daß sie nicht schläfern macht, wie weiland die große Oper einen meiner Landsleute gemacht hat, der mir dieses offenherzig gestand, indem er bemerkte, in Deutschland hätte er Meyerbeer's Robert fünfmal gesehen ohne schläfrig zu werden, in Paris wäre er jedoch bei einemmale nur bis zum fünften Act gekommen. Es mag vielleicht Leute geben, die das nicht begreifen können; ihnen zur Nachricht, daß mein Landsmann ein Laie ist. Wenn die komische Oper das Interesse wach hält, so ist es nicht, weil sie komisch ist (das Komische ist oft sehr ernst), sondern weil sie tüchtige Mitglieder besitzt, die nicht blos zu singen, sondern auch zu spielen verstehen, die mit Feuer und Energie ihr Werk angreifen, und die beides dazu anwenden, ein organisches Gesammtbild zu liefern. In der That, man braucht nicht die Gymnase dramatique, nicht die kleineren Theater im Palais royal, an der Börse oder auf den Boulevards zu besuchen, um das der Pariser Schauspielkunst gezollte Attribut eines vollendeten Zusammenwirkens alles Einzelnen in ein Ganzes bewahrheitet zu sehen; einen Abend ihrer komischen Oper gewidmet, ist hinreichend, uns zu überzeugen, daß die Franzosen die Bühne und das, was auf ihr vorgeht, nicht als ein Abbild des Lebens, sondern als das Leben selbst betrachten, das also wieder Leben fordert, und dem es gleich ist, ob ihm singend oder sprechend genügt wird. Ein zweites Motiv einer regeren Theilnahme an dieser Oper möchte ein Hinblick auf das Repertoir abgeben. Ein buntes Bild, in dem die Farben an manchen Partieen sehr stark aufgetragen sind, und das nach zwei Schulen, der alten und der modernen, gemalt ist. Und über diese beiden ist wieder das Eine ausgegossen, was sie, was ganz Frankreich zusammenhält — die Nationalität. Es ist französische Musik, die man in der komischen Oper hört, Gretry, Nicolo, Boildieu, Cherubini — Auber, Adam, Clapisson und Andere. Jung und Alt geht hier friedlich neben einander, und wird von Seiten des Theaterpersonals mit gleicher Liebe aufgenommen, wie von Seiten des Publicums. — Nun es hört an einem Abende Les deux journées von Cherubini und Auber's Domino noir, Gretry's Coeur de Lion und Auber's Duc d'Olonne. Diese Zusammenstellung des Alten und Neuen hat ihr Gutes, sie dient dazu, den Geschmack des Gesammtpublicums zu läutern, wenn sie auch Einzelnen

die Reinheit des Genusses schmälert. Es kommen jedoch auch Abende vor, an denen entweder nur Neues oder nur Altes gegeben wird. Die komische Oper ist nie verlegen um ein anziehendes Repertoir. Das Alte reproduzirt sich nicht, das Neue um so mehr, diese Quelle ist für die Oper unerschöpflich. Es ist gar lockend, mit wenig Mühe viel Applaus zu bekommen, es ist gar lockend, eine Oper in zwei oder drei Acten zu componiren. Die französischen Componisten sind damit auch gleich bei der Hand; denn Scribe ist sehr gefällig, vorzüglich gegen prompte Bezahlung. In Paris vergeht fast kein Monat, in welchem nicht der komischen Oper ein neues dramatisches Tonstück eingereicht und von dieser zur Aufführung angenommen würde. In Deutschland ist es anders, es wird vielleicht viel eingereicht, und wenig angenommen. Es wäre zu wünschen, daß die Deutschen die komische Oper cultivirten, und daß ihnen hierzu das Bühnenwesen mit der Hilfe entgegen käme. Was dem Einen schadet, dient dem Andern zum Nutzen. Dem Franzosen wird durch die Begünstigung der Productivität auf diesem Felde der dramatischen Musik der Weg zu dem Höheren erschwert, der Franzose bleibt leicht bei dem Komischen stehen, der Deutsche nicht; es dient ihm nur dazu, die gewohnte Schwerfälligkeit abzulegen, und das, was ihm vorzugsweise angehört, das Ernste mit mehr Tact und Geschick anzugreifen. Ich würde es als ein günstiges Prognostikon für die Hebung der dramatischen Musik erachten, wenn man es in Deutschland nicht verschmähen wollte, Operetten zu schreiben. Die Cultur dieser Gattung der dramatischen Musik zieht die einer complicirteren mit größerem Erfolge nach sich; überhaupt ist es besser, sich in einem leichteren Fache erst die Meisterschaft zu erwerben, um dann zu dem schwereren überzugehen, als in beiden unter jener Stufe stehen zu bleiben. So lange die Deutschen kein gutes Lustspiel haben, wird ihre Tragödie im Volke selbst nicht Wurzel fassen, so lange ihnen eine gute Operette mangelt, wird die deutsche Oper der fremden weichen müssen. Dieses scheint übrigens auch mehrern Dichtern und Componisten bewußt zu sein; denn wie ich höre, wird das Feld des Lustspiels wie der Operette in Deutschland augenblicklich mit besonderer Vorliebe angebaut. Es wird oft gesagt, in Deutschland mangle es an guten Operntexten, an Scribe. Ich kann mir nicht einreden, daß die Deutschen nicht auch ein gutes Libretto dichten könnten, vielmehr glaube ich, Deutschland würde in dieser Hinsicht genug Scribe's besitzen wenn man die Componisten in den Stand setzte ihnen das Libretto zu bezahlen Wahrlich, Lachner hätte nicht nöthig gehabt, zu Saint Georges zu gehen, ein deutscher Dichter würde ihm für weniger Geld einen bessern Text geliefert haben. Diese Handlung setzt eine Unkenntniß der deutschen, dichterischen Kräfte oder ein Mißtrauen in diese voraus, die einem deutschen Componisten schlecht kleidet. Zum Glück wird dieses Beispiel wenig oder gar keine Nachahmung finden, denn die Componisten ohne Namen sind in der Regel nicht im Stande, einen französischen Operntext zu honoriren. Sie sind überhaupt nicht im Stande, viel zu honoriren, und das ist schlimm; man lasse die Sonne der königlichen Gunst nicht blos oder hauptsächlich auf die Virtuosen scheinen, man erinnere sich, daß diese den Componisten das Dasein verdanken, man vergesse nicht die Ursache über die Wirkung. Frankreich geht auch in dieser Hinsicht voran. Ungeachtet aller Intriguen wird es dem Componisten leicht gemacht, den Lohn seines Talents zu empfangen. Selbst die große Oper, die gern monopolisirt, muß auch fremde Talente aufnehmen, die komische Oper noch weit mehr. Man darf sich hier nur als Romanzen- und Liedercomponist einigen Namen gemacht haben, um für diese Oper componiren zu können. So ist der jetzigen Wirksamkeit Adam's, Clapisson's keine andere vorangegangen, als die eben genannte. Von diesem Componisten wurde in voriger Woche eine neue Oper: „Le code noir", Text von Scribe, gegeben. Goethe hielt große Stücke auf Bouilly's „Wasserträger"; dieser galt ihm als einen der besten Stoffe für die dramatische Musik. Ich glaube, Goethe würde ein gleich günstiges Urtheil über diesen Code noir fällen, wenn er auch weiter nichts berücksichtigte, als das Sujet. Dieses ist in der That ein so sehr der Musik verwandtes, daß sich jeder Componist Glück wünschen kann, einen solchen Text zu besitzen. Die Musik hat nicht viel mehr aus dem Libretto gemacht, als was dieses schon an sich ist, ein Beweis, daß sie nicht den Anforderungen, die man an eine Oper machen muß, genügt. Clapisson ist mehr als Adam; aus der Zusammenstellung dieser beiden Namen mag man sich ein Urtheil über seine Musik bilden. Die Oper enthält, wie fast alle komischen Opern des gegenwärtigen Frankreichs, keine Baßpartie aus dem einfachen Grunde, weil das Institut keinen Bassisten hat. Grard, erster Baritonist, ein tüchtig gebildeter Sänger, versteigt sich in dieser neuen Oper Clapisson's manchmal bis zum Tenor. Hat das Institut keinen Baß, so hat es eine desto größere Auswahl in Tenor, Alt und Sopran. Dieser letztere ist glänzend vertreten durch Mad. Rossi-Garcia, augenblicklich die ausgezeichnetste Sängerin in Paris. Den Höhepunct ihrer künstlerischen Vollendung erreicht sie in der Cadenz, im Triller, überhaupt in der Coloratur. Ihr Vortrag ist jener fein nuancirte der neu-französischen Schule. In der Leidenschaft überhebt sie sich oft, und giebt im Spiele zuviel, was natürlich den Gesang beeinträchtigt. Mad. Stolz an der großen Oper thäte gut, von dieser Sängerin zu lernen; es ist keineswegs einem Institute, wie die Academie

royale de la musique, nachzusehen, eine Sängerin als Prima Donna zu besitzen, die man auf jeder mittleren Bühne Deutschlands reichlich so gut antreffen kann. Einer Rossi-Garcia gebührt der Platz, den man der Mad. Stolz blos überläßt, weil Hr. Pillet Director der Anstalt ist. —

Joachim Fels.

Aus Berlin.

(Schluß.)

[Die „Hugenotten" von Meyerbeer.]

Das dritte musikalische Ereigniß, von dem ich zu berichten habe, ist die Aufführung der Hugenotten von Meyerbeer auf der königlichen Bühne am 20sten Mai. Die Oper ist mit großem Fleiß in Scene gesetzt worden, Meyerbeer leitete selbst die Proben, die Schröder-Devrient war von Dresden zu der Rolle der Valentine herbeigerufen worden, an Pracht der Decorationen und Costüme war nichts gespart worden. Ich selbst hatte das Stück früher einigemal in Leipzig gesehen und muß gestehen, daß es mir hier einen ungleich günstigeren Eindruck gemacht hat. Namentlich hat der vierte Act eine wirklich ergreifende Gewalt auf mich ausgeübt; auch scheint er mir der einzige, in welchem dramatische Charakteristik und Energie des scenischen Effects mit der ursprünglichen musikalischen Erfindung Hand in Hand geht. Die Musik der übrigen Acte ist mir dagegen zwar nicht unverständlich, aber doch der Höhe nicht würdig erschienen, die sie gern einnehmen möchte. Man mag sie charakteristisch, dramatisch lebendig malerisch nennen, oder wie man will, aber edel und originell erfunden ist sie nicht. Die musikalischen Keime sind meist gering und von niederer Herkunft, einige Reminiscenzen aus Robert le diable am Ende verzeihlich. — Ueberhaupt hält und bewegt sich die Musik ähnlich, wie das niedere Volksleben in Paris; sie trippelt lebendig hin und her, macht jeden Augenblick ein anderes Gesicht, bietet dem Zuschauer lustige und bunte Unterhaltung; aber trotz alles Lärmens kommt es, außer im vierten Acte, zu keiner großen, gewaltigen Wirkung. Z. B. ist der dritte Act, der den Leuten so viel Vergnügen macht, nichts, als eine Nebeneinanderstellung von Genrebildern aus dem Pariser Volksleben, wie in einer laterna magica: zuerst Katholiken und Hugenotten friedlich neben einander; dann katholische Procession; dann Streit zwischen beiden Glaubensparteien, dann eine Bande Zigeuner, die mitten in die Streitenden hineintanzt und sie zum Schweigen bringt; dann der Nachtwächter, welcher die Leute ermahnt, zu Bette zu gehen; dann nächtliche Stille; Duett zwischen Valentine und Marcel; dann Duell; dann wiederausbrechender Streit zwischen den feindlichen Glaubensparteien, wo sich auch die Weiber tüchtig in die Haare fahren; dann die Königin von Navarra, die vom Pferde herab eine Arie singt; dann ein vornehmes Brautgeleite u. s. w. Für meine fünf Sinne ist das zu viel; das Publicum hat indeß dennoch Recht, wenn es, nachdem es mit den langsam fortschleichenden deutschen Operntexten oft genug herzlich gelangweilt worden ist, die Raschheit und Lebendigkeit eines solchen französischen Libretto's als ein Erlösungswerk mit lautem Beifall begrüßt; auch wird die deutsche Oper der ausländischen immerfort den Vorrang lassen müssen, so lange sie sich nicht von der Saft- und Kraftlosigkeit, welche ihre Texte lähmt, losgerungen hat. — Eine höchst lahme Stelle findet sich jedoch auch in den Hugenotten, das ist der fünfte Act. In der That begreif' ich nicht, wie ein Dichter, der sich sonst so bühnenkundig erweist, und ein Componist, vor dessen sicher berechneten Effecten wir einen gewissen Respect haben, nach einem so gelungenen vierten Acte noch einen so langweiligen fünften haben schreiben können. Das Verhältniß ist nämlich dieses: Wir hören schon während der Schlußscene des vierten Acts das Geschrei der Gemordeten auf der Straße. Nachdem wir nun während des ganzen Zwischenacts die Angst um die Unglücklichen haben ausstehen müssen, beginnt der fünfte Act, doch nicht mit der Mordscene, sondern mit einem glänzenden Balle. Wiederum bringt das Geschrei von der Straße in die Fenster; endlich kommt Jemand und erzählt in einem Recitative, was wir schon längst wissen; der Ball stiebt auseinander. Die Scene stellt jetzt eine Kirche dar, in welche sich fliehende Hugenotten verbergen; Marcel erscheint verwundet, dann Raoul, endlich Valentine. Diese tritt, da Raoul nicht katholisch werden will, in aller Eile zum protestantischen Glauben über, Marcel improvisirt die Rolle eines Priesters und vollzieht die Trauung. Endlich in der Schlußscene fallen alle drei unter Mörderhänden, Valentine vom eigenen Vater erschossen. Wie viel energischer würde die schon ohnedies lange Oper zu Ende gehen, wenn der vierte und fünfte Act in einen zusammengeschmolzen würden, wenn man sich aus der Schlußscene des Duetts gleich mitten in die Greuelscenen auf den Straßen versetzt sähe, wo dann Raoul kämpfend, Valentine ihm nacheilend, sich an seine Seite schmiegend einen schnellen, rühmlichen Tod finden könnten. Denn es scheint mir künstlerisch gar keine Nothwendigkeit vorhanden, daß die beiden Liebenden noch vor ihrem Ende nach lutherischer Weise getraut werden; es ist genug, wenn sie vereint sterben. — Was nun die von vielen Seiten so hoch gerühmte Charakteristik der einzelnen Personen betrifft, so ist sie eigentlich nichts weiter, als ein berechnetes Hervorheben gewisser Ecken und Spitzen, so daß alle Figuren zwar ein auf den ersten Anblick frappirendes Ansehen haben; bei nähe-

rer Bekanntschaft zeigt sich aber, daß sie nur charakteristische Masken sind, ohne Blut und organisches Leben, von der auf Effect glücklich abgerichteten Hand eines bühnenkundigen Dichters gezeichnet und von dem nicht weniger effectreichen Pinsel des Musikers mit grellen Farben ausgemalt und mit besondern Schlaglichtern reichlich aufgestutzt. Wie charakterlos ist z. B. dieser Raoul, der uns im ersten Acte mit einer ziemlich langen und langweiligen Romanze von seiner unbekannten Geliebten unterhält, dann aber, als er sie zufällig mit einem Andern im Gespräche sieht, dies für Grund genug achtet, sie im Angesichte des ganzen Hofes auf's Aergste zu blamiren, der, nachdem er durch diesen Streich das ganze Unglück auf seine Glaubensgenossen geladen, auch nicht das Geringste für sie thut, zuletzt den ganzen fünften Act, statt zu kämpfen, nur damit hinbringt, sich durch eine improvisirte Trauung vor seinem Tode noch mit Valentine zu verbinden. Oder ist etwa jener Marcel eine musikalische Figur, der im ersten Act auf die ungeschickteste Weise von der Welt in das Festgelage der Ritter eindringt, und die katholischen Zecher erst mit dem Luther'schen Choral, dann mit einem Kriegsliede beleidigt, das doch, genau genommen, nichts weiter ist, als tonloser Lärm mit dazu gesprochenen Worten. —

Indeß Alles, was wir noch Tadelndes gegen die Oper sagen könnten, ist durch den Beifall des Publicums widerlegt worden; an mehrfachem Hervorruf, an Kränzen und Gedichten hat es Meyerbeer nicht gemangelt. Dem Könige hat die Oper und des Componisten geschmeidiges und bequemes Wesen so gefallen, daß er ihn zu seinem Generalmusikdirector, mit 3000 Thlr. Gehalt und einem jährlichen Urlaub von sechs Monaten, erhoben hat. Spontini, der zwar im Besitze seines vollen Gehalts und aller seiner Titel geblieben ist, muß doch seit Meyerbeer's Ernennung als seiner Stellung entsetzt angesehen werden; man hat ihn nicht für würdig befunden, neben Meyerbeer, Mendelssohn und Liszt den neuen Orden pour le merite zu tragen. Er wird zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit nach Franzensbrunnen in's Bad gehen, dann aber nach Berlin zurückkehren.

Die Intendantur des königlichen Theaters ist aus den Händen des Grafen von Redern in die des Hrn. v. Küstner übergegangen. Bis jetzt hat sich seine Thätigkeit nur in einzelnen auf Ersparniß abzweckenden Einrichtungen kundgegeben.

An Möser's Stelle ist in der letzten Hälfte des Mai's Taubert als Musikdirector eingetreten und hat sein neues Amt schon mehrmals mit Beifall und Anerkennung versehen.

Die italienische Oper hat uns mit Ende Mai verlassen. Sgra. Assandri und Sgr. Gardani bleiben hier bis zum Winter, wo die Gesellschaft sich reorganisiren wird. — Sgra. Marziali dagegen ist auf einen Monat nach Braunschweig gegangen, und wird dann nach Italien zurückkehren, wo sie durch ein Engagement verpflichtet ist. —

Im Anfange Mai waren die Gebrüder Müller aus Braunschweig hier und haben in mehrern Versammlungen ihr ausgezeichnetes Quartettspiel wieder auf's Glänzendste bewährt. —

Das Gastspiel der Mad. Schröder-Devrient umfaßte außer der neunmaligen Darstellung der Hugenotten nur noch die Montecchi und Capuleti und den Wasserträger. Die Norma hat sie nur zum Theil gegeben, da sie nach dem ersten Acte von einem Unwohlsein überrascht wurde, worauf dann Dem. Hähnel die Partie weiter sang. Die Hugenotten verdanken ihrer künstlerischen Kraft, die sich vorzugsweise im vierten Acte hervorthat, zum größten Theil ihren glänzenden Erfolg. Es ist kaum nöthig, hinzuzufügen, daß sie bei jedem Auftreten die rauschendsten Triumphe feierte. Sie ist am 16. Juni mit Kränzen und Gedichten von uns geschieden. —

VIII.

Vermischtes.

*** Noch mehrere traurige Todesfälle haben wir zu berichten: in Wien starb am 4ten Juni in ziemlich vorgerücktem Alter Friedrich Treitschke, den Musikern namentlich durch seinen Operntext Fidelio bekannt; er hatte viel mit Beethoven verkehrt; in Wien ebenfalls, am 18ten Juni, der Besitzer der bekannten Musikhandlung Tobias Haslinger im 55sten Jahre, der sich durch Talent, Fleiß und glückliche Speculation aus mittleren Verhältnissen zu immer glänzendern hinaufgearbeitet hatte. Auch er hat viel mit Beethoven verkehrt, war auch sehr geübter Tonsetzer; das Geschäft wird von seinem Sohne Carl Haslinger, der sich ebenfalls als Componist bekannt gemacht, unverändert fortgesetzt. — In Mainz soll Anfangs Mai Franz Otto gestorben sein. Von der Natur mit schönen Gaben ausgestattet, hat er vielleicht nicht das gewirkt, was man von ihm gehofft hatte. Manche seiner Gesänge werden aber noch lange gesungen werden und das Andenken an den Frühgestorbenen erhalten. —

*** Liszt hat in einem Concert, das unter seiner Leitung die Mitglieder der aufgelösten deutschen Operntruppe in Paris gaben, u. A. auch sein Rheinweinlied singen lassen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 3. Den 8. Juli 1842.

Liederschau. — Cherubini. —

— Das Liederwesen,
Ich meine so der Ton, die Melodie,
Das thut uns, mein' ich, Noth wie Brod und Wasser.
Z. Werner.

Liederschau.

Von W. Z.

1.

J. P. E. Hartmann, sechs Lieder m. Begl. des Pfte. — Op. 35. — Leipzig, Fr. Kistner. —

Diese Lieder verdienen eine lobende Auszeichnung. Der treffliche Musiker spricht aus jedem einzelnen, wenn wir auch mit der Auffassung einiger nicht ganz übereinstimmen. Diese zuerst zu nennen: es sind das „Hüttchen" von Gleim, das uns in Tonart und Harmonisirung zum schlichten Text zu gesucht, nicht einfach genug scheint, obwohl es sich als Musikstück an sich rundet und abschließt. Das „Abendlied" trifft vielleicht der entgegengesetzte Vorwurf; dies, wie es uns dünkt, ist für das nach Ruhe verlangende Herz, das sich hier ausspricht, zu ruhig und monoton gehalten. Wenn nicht verfehlt, so doch auch nicht getroffen ist das Heine'sche „Mein Liebchen, wir saßen beisammen" (mit dem komischen Druckfehler am Schluß: „wir aber schwammen vorüber trostlos auf meinem Meer, statt weitem). Das Dämmrige, Zarte des Gedichtes wird hier durch die Musik nicht näher gebracht. Der Uebergang nach Fis-Moll in der Mitte behagt uns nicht einmal im musikalischen Betracht, wo sonst dem Componisten nichts anzuhaben ist. Für eine nicht leichte Aufgabe für Composition halten wir das Wackernagel'sche Gedicht „der Tropfen"; es spricht in an sich gelungener Dichterweise eine Moral in einem Vergleiche aus; beides, moralistische und bildliche Tendenzen, liegen der Musik fern. Davon abgesehen hat sich der Componist bemüht, den Sinn des Textes bis auf das einzelne Wort genau in der Musik auszuprägen und es ist ihm gelungen, wenn auch der Gesang eine entschiedene Wirkung nicht macht. Ueberhaupt ist schon die Fähigkeit des Künstlers, den Sinn eines Gedichtes zu fassen, es zu beherrschen, der Rede werth in einer Zeit, wo im Liederwesen so viel höchst Mittelmäßiges erscheint, wo die meisten selbst beliebteren Componisten ihre Gedichte gar nicht durchgelesen zu haben scheinen, in solch' verkehrtem Verhältniß steht ihre Musik oft zum Gedicht, und meistens taugt jene auch an sich nur wenig. Solches schülerhafte Gestammle denn in den Hartmann'schen Liedern nicht anzutreffen, dürfen wir versichern, und wir müssen noch der zwei gelungensten der Sammlung gedenken, die wir absichtlich bis zum Schluß auffsparten: sie sind das erste und letzte, das originelle Gedicht von Möhricke „Jägerlied" mit dem Anfang: „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee", einfach, aber lebendig und originell auch vom Componisten gefaßt, und das letzte „die heiligen drei Könige" von Heine, dies sonderbare Stück Gedicht, humoristisch-kirchlich, wenn man so sagen darf, in der Musik wiedergegeben, in der wir nur vielleicht eine feinere Hervorhebung des „Sternes" wünschten, auf den im Gedicht Alles ankommt.

Wir haben den Componisten nach höherem Maßstabe gemessen, da er auf Nachsicht Anspruch zu haben ein viel zu weit vorgerückter und gediegener Künstler ist. Vergleichen wir diese neueren Compositionen mit früheren von ihm, so ergiebt sich außerdem ein großer Fortschritt, namentlich was Geschmack in der Harmonie und Cantabilität anlangt. In jener that er früher zu viel, in dieser zu wenig. Die Meisterschaft ist ihm bei weitem

näher gerückt; wir dürfen immer reichere und schönere Gaben von ihm erwarten. —

2.

Carl Banck, „Marienlieder" Wallfahrt zur heiligen Madonna gcd. v. O. L. B. Wolff, für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. — Op. **39**. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. —

Wir gestehen, von Hrn. Banck's Liedern vor diesen nur wenige gekannt, in dem guten Glauben an ihn als einen trefflichen Gesangcomponisten gelebt zu haben, das letztere, da wir viel in öffentlichen Blättern darüber gelesen, und mehr, als man sonst über Liedercompositionen gedruckt findet. Mit den besten Gedanken gingen wir denn an diese „Marienlieder". Schon das erste Lied machte uns stutzig; da indeß die Sache nicht besser wurde, von Seite zu Seite, nach unserm Begriff wenigstens, Mittelmäßigkeit und Blasirtheit sich zu steigern schienen, so legten wir die Lieder wieder bei Seite, in der Meinung, daß wir selbst vielleicht bei ungünstiger Stimmung, unter der wir den Componisten nicht leiden lassen wollten. Wir nahmen sie denn, des frühern Eindrucks beinahe nicht mehr gedenkend, später wieder vor; die Lieder kamen uns immer seichter und schülerhafter, im Betracht zur Höhe des Stoffes (Lieder an die heilige Jungfrau) geradezu schlecht vor. Es mag sein, in Italien singt man Gott und die Heiligen in oft wunderlichen Weisen an, und man hört da in Kirchen, bei Processionen ganze Bellini'sche Stücke ꝛc., wie bekannt ist. Auf diesen Standpunct muß sich der Componist versetzt haben, als er seine „Marienlieder" schrieb. In Deutschland aber macht man andere Ansprüche; richtet doch jedes Land nach seinen Sitten — warum nicht auch das, in dem Bach, Beethoven und Andere lebten! Von diesem Standpunct aus müssen wir denn diese Lieder als so vollkommen nichtig bezeichnen, wie wir's mit gutem Gewissen seit lange nicht konnten. Daß das Lied, wie jede Composition, eine Kunstform haben, daß es im Kleinen ein Ganzes darstellen müsse in sinnigen, wo möglich immer neuen Verhältnissen, daß es eben eine höhere Form des Liedes giebt, davon müssen wir für's erste bei Beurtheilung dieser ganz absehen. Wir möchten sie Tanzlieder nennen; sie winden sich von 8 zu 8 Tacten weiter mit den bekannten Modulationen, wie sie seit Strauß und Lanner nichts Neues mehr sind; die zweiten Verse sind meist wörtliche Wiederholungen der ersten mit ganz unbedeutenden Varianten in der Begleitung, und so ist denn ein Bogen bald vollgeschrieben. Aber die gemeine philisterhafte Form, in der sich sämmtliche Lieder egal bewegen, möchten wir noch hinnehmen, wenn wenigstens hier und da ein echter musikalischer Gehalt aus ihnen hervorblickte, ja wenn sie nur einen überhaupt gewandten Techniker verriethen. Was nun jenen, den Gehalt betrifft und was ihn bedingt: Charakter, Auffassung des Dichters, höheren declamatorischen Ausdruck ꝛc., so ist kaum darüber ein Wort zu verlieren. Zwar die Gedichte sind, obwohl leicht und fließend gemacht, ohne tiefere Bedeutung; aber der Componist hat sie wo möglich noch trivialisirt, so daß uns der schöne Name „Marienlieder" nur bauert, den eine gänzlich gemüth- und weihelose Musik an der Stirn trägt. Das sind Catharinen-, Luisen- und alles andre als Marien-Lieder. O ja — wir lieben auch die italienischen Madonnenbilder, die Raphael'schen zumal, und auch wie man sie mit Blumen schmückt an festlichen Tagen, aber nicht jene wächsernen, an denen man bequem Füße und Arme abnehmen und wieder ansetzen kann, nicht jenen falschen Götzen- und Heiligendienst in Kunst und Leben. Darüber lächle wer will. Mit heuchlerischer Unzulänglichkeit wird nichts erlangt. Wir müßten Lied vor Lied durchgehen, was Bogen füllen würde, wollten wir ein vollständiges Bild aller Blößen geben, die hier aufzudecken wären. Damit würden wir aber dem Opus eine Bedeutung zugestehen, die es sicherlich nicht hat, die ihm der Componist vielleicht selbst gar nicht beimißt. Ja, diese wohlfeile Nachsicht gegen sich selbst, dieses Sich-Berufen auf das Nicht-besser-machen-wollen, diese Vertröstung auf das einstige Bessermachen-werden, das ist's eben was nicht weiter bringt, und kommt dazu eine Gefallsucht, die sich entschädigt glaubt, wenn sie wenigstens bei Dilettanten und Harfenmädchen durchdringt, so ist's vollends aus. Wir bezeichnen damit nicht Hrn. Banck, als eine ganze Classe Liedercomponisten, über die unter Künstlern schon längst der Stab gebrochen ist. Wer für Harfenmädchen schreibt, wird zuletzt von ihnen verführt. Dies ist der Gang in Kunst und Welt, und die falsche Popularität.

Wir haben nun noch den Techniker zu betrachten, von dem wir zweifelten, ob er ein gewandter sei. Gewiß wir waren's vorher überzeugt; aber wir können auch hier kein Lob spenden. Von der bequemen, wenig Kenntniß von den vorhandenen Liederschätzen anderer Meister verrathenden Coupletform der Lieder sprachen wir schon. Es geräth Hrn. Banck aber nicht einmal diese immer. So fehlt ihm z. B. öfter eine Sylbe, und nun nimmt er zu jenem fast komischen Flick-Ja seine Zuflucht, so im 1sten Liede: „Durch der schweren Wolke Schauer brichst du heißer Liebesstrahl" Ja!", oder im 4ten: „So wie ein Sternbild hell und rein, ja hell und rein", oder (besonders komisch) in eben demselben „Den rechten Ausdruck find' ich nie, ja find' ich nie". Meistern, die die Form beherrschen, passirt das nicht.

Ein guter Techniker zeichnet sich dann aus durch gute Bässe, gute Mittelstimmen, überhaupt correcte Harmonie. Auch hier fehlt zur Meisterschaft die gute Hälfte.

Die Bässe liegen meistens träumerisch auf einem Tone brach, oder es kommt ein Gang, wie dieser im 1sten Liede:



oder wie im 6ten:



Auf Mittelstimmen hat es der Componist offenbar gar nicht abgesehen; sie würden der Popularität nur Eintrag thun, wir können sie übergehen. Was die Correctheit der Harmonie überhaupt anbetrifft, so ist es eine zur Nothdurft; aber freilich versteigt sie sich auch nicht über alltäglich zu Hörendes, und wo der Componist, wie in obigen Baßbeispielen, Originelles geben möchte, verläßt ihn auch jene musikalisch commune Sicherheit.

Eine eigenthümliche Zugabe zu diesen Liedern, und wie wir hören, zu allen andern des Hrn. Banck auch, ist die ungeheuere Verschwendung von italienischen Vortragsbezeichnungen. Es findet sich in ihnen fast kein Tact, der nicht seinen Haken, sein Stichwort, seinen Commentar hätte. Oft trifft dies die unschuldigsten Worte: so steht auf einem demüthig sein sollenden „ich" im 2ten Liede ein *f*, ein *rfz*, und ein con afflizione auf einmal, so im 3ten auf einem ganz devoten „bitte für uns" auf dem **uns** ein *rffz*, ein tenuto und ein ⟩—⟨. Dieser Wortballast hat uns immer ein schlimmes Zeichen geschienen. Gewiß jeder Componist muß wünschen, daß man seine Sachen gut und in seinem Sinne vorträgt. Wollte aber ein Dichter z. B. in dramatischen Gedichten, jedes gewöhnliche „Guten Tag" und „Guten Abend" mit einem „im sanften Tone" ꝛc. begleiten, so erscheint das prätentiös, das heißt die Menschheit wie kleine Kinder behandeln. Der Componist muß wissen, **was** er giebt. Hrn. Banck's Lieder bedürfen für Musikalische wenigstens **gar keiner** Vortragsbezeichnung; sie würden dadurch, nach unserer Ansicht, sogar gewinnen. Denn hielte sich ein Sänger buchstäblich an seine Befehle, es müßte ein wahres Geheule herauskommen.

Viel haben wir nun in den vielen Berichten, die über Hrn. Banck's Lieder namentlich zu einer Zeit einmal erschienen, von dem besondern Reiz gelesen, der seinen **Melodieen** inwohne, und daß Hr. Banck längere Zeit in Italien gelebt, wo er die menschliche Stimme genau studirt habe. Hat er die Früchte dieser Studien vielleicht in früheren Werken niedergelegt, wir wissen's nicht; in den „Marienliedern", wir gestehen es ungern, konnten wir nichts davon entdecken. Ist **das** Melodie, so hat z. B. Beethoven, Mendelssohn keine. Nein, das sind melodische Gänge, Gesangbrocken, zu einzelnen Worten einzelne aufgelesene Noten, die sich leicht singen, wohl auch gefallen können; aber aus der Meisterbrust quellender Gesang klingt anders. Wo sind sie hin, die Melodieen jener gefeierten **italienischen** Meister bis Rossini, die noch dazu an Kenntnissen und Genie allen jetzt Lebenden überlegen waren? Möchtet ihr sie eintauschen gegen **deutsche**, gegen Mozart'sche, Beethoven'sche, die jetzt erst recht aufzublühen anfangen, die freilich auch in tieferen Gegenden entstanden als in der Stimmritze, d. h. in der musikalischen Brust eines deutschen Genius, wo alles Musik ist! Und ihr sprecht noch immer von Italien, von Bellini und dem Lande des Gesanges? Wann endlich wird jener Köhlerglaube aufhören, wir könnten im Gesange von dorther lernen? Als ob Gesang und Musik zweierlei wären? Als ob schlechte Musik durch guten Gesang vergessen gemacht werden könnte? Als ob man des Gesanges wegen erst ein schlechter Musiker werden müßte? Nein, nein! das können wir näher und besser haben. Auch hier trifft es ein, das alte Wort: aus Rom kommt nichts Gutes. Und noch einmal: nicht alles, was sich leicht singt, ist Melodie; es ist ein Unterschied zwischen Melodie und Melodieen. Wer Melodie hat, hat Melodieen; wer aber Melodieen, nicht immer jene; das Kind singt sich schon seine **Melodieen**, **Melodie** aber entwickelt sich erst später. In den zwei ersten Accorden z. B. der heroischen Symphonie liegt mehr Melodie, als in zehn Bellini'schen Melodieen. Den musikalischen Ultramontanen ist das freilich nicht begreiflich zu machen. Zur Sache also zurückzukommen: Hrn. Banck's Lieder singen sich leicht; es ist offenbar sein Hauptbestreben, mundgerecht zu heißen. Damit ist aber in melodischem Bezug auch Alles gesagt.

Dies waren denn die Resultate, die wir aus einer für uns so gut wie neuen Bekanntschaft gezogen, auf die wir uns gefreut hatten. Es ist kein Zweifel, trüge das Opus die Zahl 1 oder 2, stünde auf dem Titel der Name eines gänzlich Unbekannten, wir würden schneller darüber hingegangen sein, vielleicht milder geurtheilt ha-

ben. So aber galt es die Beleuchtung eines durch auffallend reich gespendetes öffentliches Lob hier und da bekannt gewordenen Componisten, in dem wir uns auf das Vollkommenste und so sehr getäuscht haben, daß wir nichts verschweigen, nichts bemänteln wollten. Wir sind auf Widerspruch gefaßt, werden aber nicht eher antworten, als bis Hr. Banck sein Talent und seinen Anspruch auf eine mit ausführlichen Belegen zu unterstützende künstlerische Würdigung durch schönere, reinere Proben bethätigt hat. Es wäre Sünde, über Mittelmäßigkeit so viel Worte zu machen, wo so viele leuchtende Bestrebungen einer helfenden kritischen Hand bedürfen, wo eine neue junge Aera der Musik in Deutschland zu dämmern beginnt, deren Losung jene drei Worte sind, von denen in den „Marienliedern" kaum eine leise Spur anzutreffen ist: Kraft, Natur, Wahrheit. —

W. Z.

(Fortsetzung folgt.)

Cherubini.

[Unter dem Titel: „Essai sur la composition musicale et de biographie et analyse phrénologique de Chérubini" hat Dr. Place in Paris eine Brochüre veröffentlicht, welche, abgesehen von den wissenschaftlichen Offenbarungen im Gebiete der Schädellehre, Vieles dem Musiker Interessante enthält, da sie nächstdem einer bis ins Kleinste eingehenden Würdigung des Talentes dieses großen Componisten gilt. Nachfolgendes Fragment hat der Autor in der am 25sten Mai gehaltenen Sitzung der „Sociéte de phrénologie" vorgelesen und dem Journale: „le Constitutionnel" mitgetheilt. Wenn hier so manches neue Organ genannt ist, das wir an einem nach Gall's ursprünglicher Lehre bezeichnetem Schädel vergebens suchen, so liegt der Grund darin, daß heut zu Tage Frankreich das noch mit Enthusiasmus erweitert und ausbaut, was bereits Deutschland wieder in seine natürlichen engen Grenzen zurückgewiesen. — (Vergl. des Hofrath Dr. Carus neues Werk hierüber. —)]

D. Uebersetzer.

Cherubini's Büste bietet, so wie wir sie vor uns haben, der Beurtheilung große Schwierigkeiten dar. Da die Einbalsamirung nach dem neuen Verfahren vor sich gegangen ist, so ward durch die Einspritzungen in die Gefäße die Kopfhaut entstellt und dadurch die Abgrenzung der Gehirnorgane erschwert. Durch das Ausstopfen der Mundhöhle mit Baumwolle wurden die Wangen aufgetrieben und so der charakteristische Ausdruck der Gesichtsbildung aufgehoben. Bekanntlich war Cherubini schwächlicher Constitution und sein Gesicht blatternarbig und von Runzeln zerrissen, aber sein Auge war lebhaft, geistreich und offenbarte die ganze Thätigkeit des nervösen Temperaments, eines Temperaments, das zu seiner vollständigen Entwickelung nur auf Kosten der Muskeln gelangt. Die Haare sind nicht rasirt, sondern nur kurz verschnitten worden und maskiren deshalb das ganze Hinterhaupt, von dem man, um es offen zu gestehen, nur einen Totaleindruck aufnehmen konnte. Zu diesen Schwierigkeiten kommen noch die durch das Alter veranlaßten hinzu, in sofern, als die Natur allmälig gewissen Puncten der Knochenbildung eine außerordentliche Entwickelung giebt, so daß der Schädel nicht mehr die Form des Gehirns als seiner Schaale genau nachbildet. Gleichwohl bietet dieser Kopf in seinen Hauptpartieen genug Stoff zu Betrachtungen und läßt uns einzelne sogar genau abwägen, welche bei dem berühmten Greise mit seiner Jugendkraft, gleichsam den Stürmen der Jahre getrotzt und dadurch den äußeren Formen die sichtbaren Eindrücke hinterlassen haben.

Der hintere Theil, welcher die Organe für die Naturtriebe umfaßt, ist groß, und das Genick läßt von sich sagen, was Gall über sich selbst sprach: „Gaudeant bene nati." Das Organ der Kindesliebe erscheint sehr ausgeprägt und schließt sich an eine gleichmäßige des für die Anhänglichkeit an. Cherubini scheint die väterliche Liebe auf alle diejenigen übergetragen zu haben, denen er seine Freundschaft schenkte. Seinen Schülern widmete er die ganze Zuneigung, die sie für ihn hatten; und einer namentlich unter ihnen, Halevy, war es, den er wie sein eigen Kind hielt. „Noch keinen Monat ist es," sagt Adam in seiner Biographie, „daß Cherubini zu mir von dem theuern Zöglinge mit solcher Salbung und Innigkeit sprach, daß ich bis zu Thränen gerührt wurde."

Das Organ für Vaterlandsliebe ist spärlich entwickelt. Indeß läßt sich Cherubini die Liebe zu dem neuen Vaterlande, das ihn adoptirt, nicht absprechen.

Das Organ des Muthes tritt sehr hervor. Cherubini vertheidigte die Ueberzeugungen, die er einmal gefaßt, weil er, begabt mit großer Charakterstärke, sein persönliches Verdienst zu schätzen und, ohne das Urtheil der Menschen zu verschmähen, die verschiedenen Fähigkeiten immer in sicherem Gleichgewichte zu halten wußte.

Cherubini war nicht eben sehr reich, und kein Umstand in seinem Leben bethätigt unersättliches Verlangen nach Besitz, das in unseren Tagen die Künste und das Genie zur Krämerwaare herabwürdigt. Die Ehrenbezeugungen und Geldsummen, welche an Paesiello und Paer verschwendet wurden, scheinen ein mittelbarer Vorwurf gegen Cherubini zu sein, dem Napoleon, der in Cimarosa vernarrt war, nicht verzeihen konnte, daß er nur rein italienische Musik (?) machte.

Die Organe für Verschlossenheit (secrétivité) und Bedachtsamkeit sind in Cherubini's Schädel sehr ausgebildet. In der That war er auch wenig mittheilend, sehr vorsichtig, klug und immer Herr seiner Gedanken. Bekannt sind viele seiner Antworten, welche in keiner Weise den besten Einfällen der bedeutendsten Geister nachstehen. Man stelle den Kopf neben den Talleyrand's, dieses Mannes der Worte, oder vielmehr der Effectphrasen, und man wird über die Aehnlichkeit staunen. Das Organ der Zerstörungssucht (nach Gall Mordsinn, hier destructivité), so wie das des Erhaltungstriebes (alimentivité), das bei den Italienern, wie überhaupt bei allen Südländern, nur mittelmäßig entwickelt erscheint, glaube ich mit Recht übergehen zu dürfen. Soll ich unter die Zahl der instinctiven Organe noch das der Liebe zum Leben setzen? Es tritt wie jene zurück. Nach dem Beispiele der Weisen achtete Cherubine ohne Zweifel das Leben als eine dem Wohlthun gewidmete Zeit, welche nur dann sich Geltung verschafft, wenn Tugenden und Ruhm dasselbe zieren.

(Fortsetzung folgt.)

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 1[illegible] Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 2.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

Juli. № 2. 1842.

lied. *Arnold*, *C.*, Chor. *Häser*, *A. F.*, Trost in Thränen. *Seyfried*, *Ign.*, Chor alla Capella. *Morlacchi*, *Caval.*, Salve Regina. *Methfessel*, *A.*, in der Fremde. *Stunz*, *J. H.*, Lob des Wassers und der beste Grund, 2 Canons. *Proch*, *Heinr.*, Lebenslied. *Miltitz*, *B. v.*, Canto. *Strauss*, *Jos.*, Ergebung in Gottes Willen. *Froehlich*, *J. F.*, Leichter Sinn. *Lindpaintner*, *P.*, Ave Maria (Pilgergesang).

II. Abtheilung.

Gesänge für 1 Singstimme mit Begleit. des Pianoforte.

Spontini, *Ritter*, die Blumen. *Benedict*, *Jul.*, Frühlingsklage. *Kalliwoda*, *J. W.*, in der Schenke. *Spohr*, *Louis*, Unterwegs. *Pott*, *Aug.*, Wiegenlied. *Curschmann*, *Fr.*, Lied von der Rose. *Schumann*, *R.*, Volksliedchen. *Rastrelli*, *J.*, der Wanderer. *Oscar von Schweden*, Chansons de Pirates. *Banck*, *Carl*, um Mitternacht. *Truhn*, *Hieron.*, Lied von Rückert. *Berwald*, *Joh.*, Klagen am Strande. *Kreutzer*, *Conr.*, Jägers-Lust, Jägers-Lied, 2 Lieder.

III. Abtheilung.

Compositionen für das Pianoforte allein.

Moscheles, *J.*, Ballade (As-moll). *Kittl*, *J. Fr.*, Romanze, Op. 8. (As-dur). *Veit*, *W. H.*, Rhapsodie, Op. 10. (As-dur). *Mendelssohn-Bartholdy*, *Felix*, Lied ohne Worte (der Blumenkranz), übertragen von Czerny. *Thalberg*, *Sigm.*, Nocturno (Des-dur). *Czerny*, *Ch.*, Melodie sentimentale et Cadence agitée, Op. 688.



Die Errichtung des Standbildes Mozart's in seiner Vaterstadt Salzburg ist eine Würdigung der hohen Verdienste des grossen Tonschöpfers, durch deren Anerkennung das gerechte Deutschland zugleich sich selbst das ehrenvollste Denkmal gründet. Unbekannt ist die Ruhestätte seiner irdischen Hülle, aber unvergessen ist sein Name und seine Werke werden fortbestehen bis zu den fernsten Jahrhunderten, ein Muster des Schönsten und Erhabensten aller Zeiten. Welchem deutschen Musiker, welchem Freunde der Tonkunst schlägt die Brust nicht höher, wer erhebt sich nicht freudiger bei den immer neuen, stets in voller Jugendfrische hervorbrechenden Zaubertönen des unerreichbaren Meisters?

Diese allgemeine, den Manen Mozart's überall gezollte Verehrung veranlasste den trefflichen Herausgeber des bezeichneten Unternehmens zu einem Aufrufe an die bedeutendsten Tondichter des deutschen Vaterlandes, auch ihrerseits nicht zurückzubleiben und durch eine dem hehren Geiste des Entschlafenen geweihte Spende ihres Genies, nicht allein die Errichtung des Denkmals wesentlich zu fördern, sondern auch zugleich einer zukünftigen Zeit ein Zeugniss der hohen Verehrung für ihr erhabenes Vorbild zu geben und so dadurch ihren eignen Namen mit einem immergrünen Immortellenkranze zu schmücken.

Wo Namen von solcher Bedeutung, wie die angeführten, zu einer solchen Verherrlichung sich verbunden haben, da dürfte jede weitere Anpreisung des Unternehmens unnütz sein, wie es denn auch wohl keiner Erwähnung bedarf, dass hinter der inneren Gediegenheit auch die grösstmöglichste äussere Vollendung nicht zurückgeblieben ist, das Album auch in Hinsicht seiner Ausstattung mit der dem Unternehmen angemessenen Würde in den schönsten Einklang zu bringen. Zwei schöne Lithographien, Mozart's Standbild darstellend, welche von dem Hoflithographen Julius Giere in Hannover meisterhaft ausgeführt wurden, schmücken das Ganze.

Braunschweig im Juni 1842.

Johann Peter Spehr.

☞ ***Auf dieses hier angezeigte Mozart-Album nimmt Robert Friese in Leipzig Bestellungen an.***

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 4. Den 12. Juli 1842.

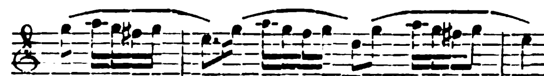
Es sterbe Streit und Hader!
Doch — nicht zu früh! Denn wie aus Contrapuncten
Der Musica, so muß aus Kampf und Streit
Des Geistes Einklang mit sich selbst entstehen.
Z. Werner.

Ueber das jüngste Rheinische Pfingstconcert. 1842.

In den letzten Nummern der Kölnischen Zeitung sind fortlaufende Artikel über das jüngste Rheinische Pfingstconcert in Düsseldorf enthalten, die viel Wahres und Falsches mit einander verweben und meist dahin zielen, Düsseldorf, d. h. dem festordnenden Ausschusse daselbst, den unvernünftigen Aufwand an fremden Künstlern zur Last zu legen, durch welchen es die Einnahme des Concerts verschlingen machte, ohne dadurch demselben außergewöhnlichen Glanz zu geben. Ja die Artikel gehen so weit, die fremden Künstler, besonders die Wiesbadener Capelle, in ihren Leistungen zu bekritteln, und deren vorzüglichste Sterne auf das bitterste zu schmähen, so daß ersichtlich, daß Künstlereifersucht wohl dem Schreiber die Feder geführt oder doch dieselbe beeinflußt zu haben scheint. Hätten die Beschuldigungen und Verunglimpfungen nur in irgend einem Winkelblatte gestanden, so hätte jeder Unparteiische dieselben mit Stillschweigen übergehen können; da aber die Kölnische Zeitung sich zu denselben hergab, ein Blatt, das zwischen Elbe und Maas wohl am meisten verbreitet ist, so finden wir uns nothgedrungen, wenigstens hier dem gesammten musikalischen Publicum das Wahre, wie das Falsche an der Sache zu erschließen, und das von den fraglichen Künstlern zu behaupten, was jeder Kenner und Mann von Ehre, wie jedes Mitglied des Orchesters behaupten muß. Als die Rheinischen Tonfeste in den zwanziger Jahren ihren Anfang nahmen, beschränkten sie sich lediglich auf die Theilnahme von Düsseldorf, Köln und Elberfeld, zu welchen dreien Städten, in der Folge noch Aachen hinzutrat. Festleiter war im Anfang ein tonkundiger Meister jener Städte, vorzüglich der alte Burgmüller, welcher durch Immermann's Schilderung wohl unsterblich geworden ist, obschon er der Nachwelt keine eigentlichen Kunstwerke in Schrift hinterlassen hat. In der Feststadt sammelten sich die Künstler um den Hauptkern, welchen die festgebende Stadt jedesmal eingeübt hatte, und gastfreundliche Aufnahme ward Allen, die da anwanderten. Nicht daß man den Gästen mit Prunk entgegen gekommen, ihnen glänzende Feste bereitet, Spazierfahrten und Feuerwerke veranstaltet hätte; nein, daß man sie wirklich unter die Hauptkunstgönner theilte, und die, welche noch nicht durch Verwandtschaft oder Befreundung in Familienkreise eingeführt waren, in den Schooß der Familien aufnahm. Für viele Künstler hatte dieses seine lästige, als auch nichts destoweniger seine angenehme Seite, wie die Einrichtung es ebenfalls für die Familien mitbrachten. Es waren Tage, wo die Kunst Arm und Reich, Vornehm und Niedrig gleichstellte, wo ein Graf und Reichsfreiherr sich eine Ehre daraus machte, einen armen Musensohn an seiner Tafel, in seinem Hause zu bewirthen, wo dieser in dem vornehmen Zirkel wie heimisch sich träumte. Leider führte das Lästige, welches die Gastfreundschaft besonders für vornehme Häuser mit sich brachte, bald zur Auflösung der schönen Einrichtung, leider begann man nach und nach den anwandernden Künstler und Kunstfreund mit einer Geldentschädigung für Reise und Aufenthalt u. s. w. abzuspeisen, und schloß ihn so aus dem Familienleben, beschränkte ihn lediglich auf das Wirthshaus. Freilich war bei diesem Verfahren der Umstand fördernd, daß jetzt jeder Künstler geladen werden konnte, daß keine ängstliche Rücksichten auf

dessen sittliches Leben und Betragen genommen werden durften, daß die Zahl der Gäste nicht genau nach den Gastfreunden abzuwiegen war; und vor allem, daß die Künstler jetzt als Miethlinge bezahlt in den Proben und bei der Aufführung einer strengeren Controle zu unterwerfen und nach ihrem Lohn in Anspruch zu nehmen waren. Wenn die Einrichtung jetzt, da das Fest sich so weit ausgedehnt hat, nicht mehr möglich sein sollte, so bleibt doch allen Kunstfreunden die alte Zeit der Gastfreundschaft unvergeßlich als schöner und erhebender in der Erinnerung.

So wie die Geldentschädigungen sich festgestellt hatten, wurden alle Künstler der Nachbarstädte in die Feststadt eingeladen, nach Burgmüller's Ableben besonders aber der Festleiter aus der Ferne, aus den berühmtesten Meistern erwählt und die Hauptsänger mit dem größsten Kostenaufwand überall geworben. Schneider, Spohr, Ries und Mendelssohn verherrlichten das Fest und wurden von ihm verherrlicht; Eichberger, De Vrüght, Miß Novello, Fräulein Schloß warfen Lichter auf die verschiedenen Aufführungen verschiedener Jahrgänge. Es entstand nun bald unter den Schwesterstädten ein Wettstreit, mit den schönsten Talenten und besten Namen vor der andern hervorzuglänzen, ein Wettstreit, der anfangs wohl sein Gutes mit sich führte, jetzt aber schon sein Schlimmes gar zu fühlbar gemacht hat. Verschrieb sich Köln einen Künstler aus Coblenz, so griff Düsseldorf nach Münster hinüber, und reichte Köln bis Trier, so schwang sich Düsseldorf bis Darmstadt, und so ward dann öfter das Naheliegende Gute übersehen und die Wanderung zur Ferne angetreten, wo dann freilich die herübergeführte Sache von W e i t h e r war, wofür wir Deutschen von jeher so große Ehrfurcht äußern. Das aus der Ferne Gebrachte wollte aber auch natürlicher Weise besser bezahlt sein, erforderte größere Entschädigungen, und so verdoppelten, verdreifachten sich denn die Ausgaben, wohingegen die Einnahmen gemeiniglich dieselben blieben, bis in diesem Jahr, wo Düsseldorf für Hamburg so große Dinge versprach, bei den vollen Sälen 1500 Thaler Schulden statt des gehofften Gewinnes herauskommen. Nach allen Urtheilen würden einige der Sänger Düsseldorfs so gut die Solosätze des Oratoriums aufgefaßt haben, als dies die Frau Pirscher aus Darmstadt that, würde Fräulein Kreutzer durch manche Dilettantin ganz ersetzt worden sein, die doch aus Leipzig anwanderte, hätte man das Orchester, aus der Düsselborfer Gegend füglich zusammensetzen können, ohne daß dadurch im Ganzen irgend ein bedeutender Ausfall gedroht hätte. — Wo die Recension der Kölner Zeitung diese Uebelstände und ihre Folgen berührte, hatte sie vollständig Recht, aber auch vollständig Unrecht, wo sie den anwandernden Künstler in Hinsicht seiner Leistungen in Nachtheil gegen die Einheimischen stellte. Der Hautboist Hr. Voreit aus Wiesbaden soll einen schreienden Ton haben, zumal in einem Händel'schen Satze etwas vorlaut geblasen haben. Wir standen dicht neben besagtem Herrn, und können den Hergang der Sache vielleicht am besten berichten. Wir waren entzückt über den schimmernden Ton des Künstlers, über die Mäßigung, mit welcher er alle Stellen hinhauchte, über den Schmelz, mit welchem er die vortretenden Stellen überkleidete. Dieser Vortrag muß aber im Ganzen nicht die, vom Tonmeister beabsichtigte Wirkung hervorgebracht haben, weil der Director, Hr. Mendelssohn, in der Probe selbst für gut fand, die erste Oboe doppelt zu besetzen, und die beiden Spieler zu durchdringenderem Vortrage aufzufordern, was doch nur in der Probe stattfand, weil in der Ausführung besagter Herr Voreit seine Kraft so heraufzusteigern wußte, daß er allein dem Festlenker genügte. Drang er mit seinem Tone vor, so erfüllte er den Wunsch des Directors, und so fällt der Tadel der Kölner Zeitung nicht auf ihn, sondern auf Hrn. Mendelssohn zurück, dessen Urtheil wir uns jedoch gern fügen wollen. Der Clarinettist der Wiesbadener Capelle, wird eben so von der Kölner Kritik angegeifert, sein Ton als kein eigentlicher Clarinettenton verschrien, und ihm ein verstorbener Regimentsbläser als Muster vorgehalten, der allerdings in der Janitscharenmusik vortrefflich blies, aber im Vergleich zu Hrn. Schmidt nicht zu nennen war. Hr. Schmidt trug die Arie aus Titus mit obligater Clarinette so schön vor, daß jeder gleich entzückt war von der Sängerin Schloß, wie von dem begleitenden Spieler. Die Stelle:



u. s. w.

allein reichte hin den Ruf des Mannes zu begründen, indem er die dreifach wiederkehrende Figur, jedesmal in anderer Tonfärbung zu geben mußte, so daß das Ohr jedesmal einen andern Künstler zu hören wähnte. Jede Note, die er in diesem Musikstücke blies, war so schön, so originell vortretend, und doch wieder so bescheiden, nicht im mindesten vorlaut, daß Jeder hören mußte, daß hier mehr als Virtuos im heutigen Begriff, daß hier ein Künstler vor dem Pulte stand, was auch wirklich von Jedermann in Düsseldorf anerkannt wurde, was erst später durch Künstlerneid in Abrede gestellt wurde, das aber die wackern Wiesbadener Künstler nicht entgelten sollen, die an den Thorheiten des festordnenden und einleitenden Ausschusses, wenn solche statt fanden, unschuldig sind, die ihre edeln Kräfte mit warmem Eifer für die schöne Sache aufboten, und die die volle Anerkennung aller deutschen Künstler verdienen, die stolz sein dürfen, wenn sie diese Mustermänner erreichen.

Die übrigen Rheinstädte, welche zu demselben Gesellschaftsbande gehören, haben ähnliche Feste in ähnlicher Art gegeben, ohne daß nach denselben der Concurs ausgebrochen wäre, so daß die Hauptschuld desselben nicht nur in der Art, das Fest zu geben, sondern noch in besondern localen Ursachen zu suchen sein mag. Diese liegt meines Dafürachtens lediglich in der Wahl des Ausschusses. In Köln, einer Stadt, wo man sich wie irgendwo am Rheine auf alles Geschäftliche versteht, wählte man in den Ausschuß von zehn Männern, welche entweder tüchtige Musiker waren, und so die Sache einzuleiten verstanden, oder tüchtige Geschäftsleute, welche die übrigen Angelegenheiten: Empfang der Fremden, Anschaffung der Bedürfnisse, Controle der Spielenden rc. rc. übernahmen, die dann auch jederzeit sich mit ganzer Seele ihren Verpflichtungen unterzogen. In Düsseldorf war es aber besonders diesesmal blos um Namen zu thun, allerdings berühmte Namen auf dem Papier, die aber weder als musikalische Künstler, noch als Geschäftsleute, wenn wir einzelne wenige Ausnahmen stellen, Geltung verdienten. Keine Seele war da in dem Festsaale, die nach Bedürfnissen fragte, keine, die eine Controle anstellte, sondern jeder der Herrschaften meinte schon genug gethan zu haben, wenn er statt seiner einen Livreebedienten, oder sonst einen Lakaien sandte, was Verwirrung überall anhäufte, nirgends Licht oder Ordnung aufkommen ließ. Was zuletzt noch in hohem Grade Mitursache des Ausfalles sein mochte, war die Beschränktheit des Locals, das nicht mehr Zuhörer fassen konnte, und an den ersten Tagen der zu hohe Eintrittspreis, so daß Jeder bei einmaligem Besuche der Kunst Opfer genug zu bringen meinte, besonders da er für einen sehr mäßigen Preis das ganze Repertorium aller drei Festtage in der Probe kennen lernen konnte. Jedes einzeln und alles zusammen war Schuld an dem Schiffbruche, den das Fest in diesem Jahre gelitten; möge die Klippe alle Schwesterstädte warnen, daß künftig dem Scheitern vorgebeugt werde, ohne doch daß das schöne Fest irgend darunter zu leiden habe, daß man unschuldige fremde Künstler wegen dem Scheitern anfeinde.

Friedr. Lützenkirchen.

Cherubini.

(Fortsetzung.)

Gehen wir nun zu den höheren Proportionen über. In der That ist die Partie derjenigen Organe, auf die wir schon einige Excursionen gemacht, bei weitem mehr entwickelt. Weniger gilt dies von den Organen des Wohlwollens „Die Eindrücke, welche man in Cherubini's Nähe empfand," sagt Adam, „waren so fremdartig, daß man sie schwer zu schildern und noch schwerer zu begreifen vermag." Der Verehrung, die man seinem schönen Talente zollen mußte, trat sofort das Lächerliche seiner Kleinigkeitskrämerei entgegen, der er sich mit wahrer Halsstarrigkeit hingab. Nicht selten, wenn er einsah, daß er lange genug den Unangenehmen zu seinem Nachtheile gespielt, glättete sich dann sein Gesicht, die liebe Natur gewann die Oberhand, er ward wider Willen gutmüthig, sein Herz öffnete sich und man konnte ihm nicht widerstehen.

Das Organ des Gerechtigkeitssinnes war schwach entwickelt. Er war parteilich; und wenn seine Ueberzeugung oder seine Meinung über den Haufen gestoßen wurde, sagte er sich gern von seinem Widersacher los und opferte diesen auf. So haben wir ihn bei mehr als einer Preisvertheilung sich über das Publicum erzürnen sehen, wenn es seine Beifallsbezeugungen nicht zurückhalten konnte, und zwar blos deshalb, weil es seiner Ansicht und seinem Willen zuwider war.

Das außerordentlich begünstigte Organ der Ehrfurcht vor dem Göttlichen (vénération — nach Gall's ursprünglichem Systeme wohl das, was er als Organ der Theosophie bezeichnet —) giebt mir Veranlassung, die hervorragendste Seite seines Talentes zu besprechen. Dieses Organ, welchem das des Hanges zum Wunderbaren, Uebernatürlichen wegen seiner geringeren Entwickelung nur schwache Nahrung bot, erhob sich durch seine effective Kraft zu einem unbeschränkten, aber großartigen Ausdrucke. Cherubini liebte eine kirchliche Form, ohne rücksichtlich dieser und ihres Gegenstandes ein Vorurtheil zu fassen; und so entstanden bei Richtigkeit und Schärfe des Urtheils, wie bei Reichthum der Combinationen Gesänge, welche eben so gewaltig als jene erhaben.

Das Organ des Nachahmungstriebes ist groß; auch findet man in Cherubini's Werken eine Reproduction der Werke der Natur, ich möchte sagen, eine gewisse Popularisation der natürlichen Harmonie. (Dem Musiker eben so dunkel als wie vielleicht dem Autor selbst. D. U.)

Was das Organ der Ordnungsliebe betrifft, dessen bedeutende Entwickelung mich gleich auf den ersten Anblick frappirte, so hat es einen bedeutenden Antheil an der vollendeten Ausführung der Werke dieses Meisters. Cherubini konnte viel Zeit dem Bauen kleiner Häuser aus Spielkarten opfern. Auch machte er gern bizarre Figuren aus zerschnittenen Karten. Es waren dies italienische Possenspiele, Charlatane, Marktschreier, welche von ihren Gerüsten herab Theriak verkauften, oder andere burleske Scenen. Die Personen, Häuser, Landschaften rc. waren aus den Farben des Spiels genommen, Coeur, Carreau, Treffe, Pique geschickt zerschnitten und geformt und sodann mit chinesischer Tusche nach Bedürfniß ergänzt. Diese kleinen Phantasieen, die sich der Mosaik nähern, bekundeten die Entwickelung des Farben- und des Formensinnes, welcher durch den der Nachahmung und nicht selten den der Heiterkeit und des Frohsinns bestimmt wurde, freilich ohne den Sinn für das Ideale zu berühren, welches immer die Eindrücke wiederholt und aus sich neue, anmuthige und sinnvolle Gebilde erschaffen läßt. Am Tage vor seinem Tode beschäftigte er sich zum letztenmale mit dieser Arbeit und zwar mit einer merkwürdigen Sorgfalt und Sicherheit in der Ausführung.

Der Unterscheidungssinn ist schwach. Man hat mich versichert, daß Cherubini die Leute sehr schwer wiedererkannte und oft wirklich ergötzliche Aehnlichkeiten fand.

Was das zunächst darüber liegende Organ der Eventualität (der Fähigkeit zur Auffassung der Erscheinungen) betrifft, so ist dasselbe hervorstechender. Es gab seinem Geiste eine große Lebendigkeit im Auffassen aller Vorkommnisse und eine bedeutende intellectuelle Aneignungsfähigkeit. Die ganze Schädellinie ist voll und beinahe gleichmäßig entwickelt, mit Ausnahme des kreisförmigen Vorsprungs.

Dagegen sind die Organe für Ausdehnung, Gewicht, Maaß und Berechnung bedeutend entwickelt. Diese Organe verleihen in Verbindung mit den übrigen der Stirne das Ansehen einer Schädelbildung, welche speculativen Gelehrten eigen. Sie kann überhaupt mit der eines Ingenieurs und Mathematikers verglichen werden.

Vor allen Dingen hat an der Fuge und dem Contrapunct, gleichsam der angewandten Mathematik der Musik, das Organ der Ausdehnung eine merkwürdige Verwirklichung in Cherubini gefunden. Mit Hilfe dieses Organes bestimmt er im Augenblicke das Intervall der Tonleiter auf der schwingenden Saite, während das Organ des Widerstandes die Zahl und den innern Gehalt dieser Schwingungen abschätzt. Das Organ des Constructionsvermögens hilft in Geistes-, wie mechanischen Werken die einzelnen Theile zu einem Ganzen vereinigen, das Berechnungsvermögen theilt und vervielfältigt die Factoren und das Ordnungsvermögen weist ihnen ihre Plätze und Classen an.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischtes.

*** Vor Kurzem ist ein großer Gönner und Beförderer der Musik, der k. k. geheime Rath Herr Graf v. Haugwitz auf seiner Herrschaft Namiest in Mähren gestorben. Dieser seltene Kunstfreund unterhielt ein eigenes Orchester, welches er aus seinen Beamten und einem Theile seiner Dienerschaft zusammenzustellen wußte. Jeder, der bei ihm einen Dienst erhalten wollte, mußte sich über seine musikalischen Fähigkeiten und Leistungen ausweisen. Zum Beweis für den gebildeten Geschmack dieses großen Musikliebhabers mag es dienen, daß er durchaus nur classische Werke eines Händel, Bach, Haydn und weniger Anderer zur Aufführung brachte; um die großen Werke gehörig zu besetzen, ließ er die Fabriksarbeiter der dortigen Tuchfabriken im Gesange unterrichten und besetzte mit ihnen die Chöre. Auf diese Weise kamen die meisten Händel'schen Oratorien unter seiner Oberleitung mit vollständiger Besetzung zur Aufführung. (Allg. Wiener mus. Zeitg.)

*** Aus Bonn wird uns geschrieben: Unter den vielen eingegangenen Modells zu Beethoven's Monument wurde jenem des Bildhauers Hänel in Dresden fast einstimmig von der Akademie in Düsseldorf oder vielmehr den Notabilitäten Schadow, Hildebrand und Sohn, der Preis zuerkannt, und dieser Künstler zugleich mit der Ausführung desselben mit wenigen Aenderungen beauftragt; es wird im Herbst 1843 in Bronze gegossen und laut Contract hier abgeliefert. Liszt will bei der Inauguration desselben an alle musikalische Notabilitäten aller Länder besondere Einladungen zu einem Musikfest ergehen lassen, das drei Tage dauern soll. —

*** Die bekannten Musikfeste nehmen allerwärts wieder ihren Anfang: das in den Heidelberger Schloßruinen findet Mitte Juli statt; von dem in der Pfalz berichtete die Zeitschrift bereits. Am allgemeinen Würtembergischen Liederfest, das am 24sten Juni in Eßlingen gefeiert wurde, nahmen an 2000 Sänger Theil. Noch liest man von einem Gesangfest der Lehrergesangvereine im Hildesheim'schen am 6ten und 7ten Juli, das sich namentlich dadurch von andern unterscheiden soll, daß man es durch möglichste Vermeidung von Gelagen, überhaupt allen Aufwandes als eine rein musikalische Feier betrachtet wissen will. —

*** Die „Gesellschaft d. Musikfreunde des österr. Kaiserstaates" in Wien hat nach des Fürsten Lobkowitz Tode Hrn. Friedrich Eugen Landgraf zu Fürstenberg zum Präses des Vereines ernannt. — Frau von Hasselt-Barth und Hr. A. Schmidt, Redacteur d. Wiener mus. Zeitung sind von dem Musikverein von Pesth und Ofen zu Ehrenmitgliedern ernannt worden. —

*** Der Vorstand der Dresdner Liedertafel und des Orpheus ladet zum 8ten und 9ten August zu einem Männergesangfest ein, das ganz glänzend zu werden verspricht. Es soll bei schönem Wetter nur im Freien, in der reizenden Umgegend Dresdens begangen werden. So hätte sich denn die auch in diesen Blättern schon angeregte Idee auf das schönste verwirklicht. —

*** Die Wiener mus. Zeitg. sagt, sie glaube bestimmt versichern zu können, daß an dem Gerücht, „Mendelssohn sei um Composition einer Oper für Paris angegangen worden", nichts wahr sei. — So viel wir wissen, ist der Antrag jedoch jedenfalls gethan, vom Componisten aber abgelehnt worden. —

*** In den Ancient Concerts in London, wo die Werke lebender Componisten statutgemäß ausgeschlossen sind, hat man Cherubini's D-Moll Messe gegeben, also gleich nach des großen Musikers Tode sein wohlbegründetes Anrecht geltend gemacht. —

*** Das Journal des Debats erzählt, Liszt sei mit einem österreichischen Paß in Paris angekommen, in dem sein Signalement sich auf die Worte beschränke: Celebritate sua sat notus (durch seine Berühmtheit hinlänglich bekannt). —

*** Hr. Moscheles in London gab für Hamburg ein glänzendes Concert, das über 700 Pf. St. einbrachte. Sämmtliche im Augenblick dort anwesende bedeutende Künstler und Virtuosen unterstützten es. —

*** In Rouen wurde auf Anregung des dortigen Musikdirectors Mereaux die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung gebracht und soll mit Enthusiasmus aufgenommen worden sein. —

*** Mdlle. Falcon, deren letztes Auftreten in Paris so erschütternd war, soll ihre Stimme jetzt in ganzer Kraft wieder erhalten haben und ehestens wieder in Paris auftreten wollen. —

*** Cherubini wird ein Monument in Paris gesetzt. König und Königin von Frankreich haben subscribirt. — Auch in diesem Jahre werden zu Ehren Gretry's in Lüttich am 17ten und 18ten Juli musikalische Feierlichkeiten stattfinden. —

*** Zum Besten Hamburg's veranstaltet die Redaction d. Wiener mus. Zeitung ein Musik-Album mit Beiträgen namentlich von Wiener Componisten. —

*** Im Metastasio-Theater in Rom ging eine neue Oper des Fürsten Joseph Poniatowski „Don Desiderio" mit Beifall in Scene. —

*** Rubini wird in Dresden erwartet, als Reisender; doch hofft man ihn auch zum Auftreten zu bewegen. —

*** Hr. Capellm. Möser in Berlin ist von der Stockholmer Akademie zum Ehrenmitglied ernannt worden. —

*** Die deutsche Operntruppe in London hat auch kein Glück gemacht und am 3ten Juli zum letztenmal gespielt. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 5. Den 15. Juli 1842.

Trio's f. Pft. rc. — Aus Paris. — Aphoristisches. — Xenien. — Vermischtes. —

O wie soll der Nachtigallen
Seele denn in's Ohr dir fallen,
Wenn dir immer noch vor Ohren
Summet das Geschwätz von Thoren?
Rückert.

Trio's
für Pianoforte, Violine und Violoncello.
(Fortsetzung.)

W. Reuling, großes Trio rc. — 75stes Werk. — Wien, bei T. Haslinger. —

Die Opuszahl läßt schließen, daß wir es hier mit einem geübten Musiker zu thun haben. So scheint es auch nach der Clavierstimme und theilweisen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieser, was uns den Mangel einer Partitur ersetzen mußte. Der Componist ist überdies einer der Capellmeister am Kärnthnerthortheater in Wien, der sich noch jüngst durch eine Oper bekannt gemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu thun. Irren wir nicht, so wurde ihm bei Aufführung seiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht sein Schwanken zwischen deutscher und italienischer Schule, so daß keine der Parteien, wie sie in Wien auf das schroffste sich gegenüber stehen, sich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Componisten ist schon das Nämliche mit dem nämlichen Erfolge gesagt worden; sie wollen das Eine und können das Andere nicht lassen, wollen Künstler sein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen solcher Bestrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen ist, daß nur einer zum Weg führt, der: **nur** seine Pflicht gegen sich als Künstler und die Kunst zu erfüllen? — Wir knüpfen diesen Vorwurf an dieses Trio, das, obgleich vielleicht im schwächern Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie sie in jener Ansicht ausgesprochen, zu verfolgen scheint. Wie gesagt, wir glauben, da das deutsche Künstlerelement in dem Componisten zur Zeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italienischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigenthümliche Gesangweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister giebt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, die Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und Andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italienische Zwitterschule aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Componisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstyl, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. In der Oper, auf der Bühne, wie vieles wird da von der glänzenden Außenseite zugedeckt. Aber Auge gegen Auge, da sieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen sollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiserstadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigstens einer gediegenen Kunstform zufällt, mit Bedauern sagen wir's, aus derselben Stadt, der vordem geweihten, die manch „ein guter Geist betrat", derselben, die uns gerade unsere Meistertrio's, die Beethoven'schen und Schubert'schen brachte. Früher hieß der Wiener

Hofcomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden und mit einem Gehalte, der seinem innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wien's von sonst und jetzt. Scheint denn leider in jener Residenz für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben, wie in einer norddeutschen der Judaismus, so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und Andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich Stand halten, und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen. In diesem Sinne sei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Componist, wie Jeder, der es kann, auf schöner Kunstleiter weiter, die zu vielleicht bescheideneren aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt. —

39.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte aus Paris von H. Berlioz.

29.

Théatre de l'Opéra-Comique.

[Erste Vorstellung des „Codé Noir" (das schwarze Gesetzbuch) Oper in 3 Acten von Scribe, Musik von Clapisson.]

In dem Sujet, das, reich an musikalischen Situationen, die Aufmerksamkeit des Publicums in steter Spannung erhalten, wird der Freie zum Sclaven, der Sclave zum Freien, der Schwarze kauft den Weißen. Die Partitur ist ein verdienstvolles Werk, welches durchgängig Kunde von der Sorgfalt des Componisten giebt. Der Ausdruck ist im Allgemeinen gut getroffen und Leben und Wärme mangeln nicht. Die Instrumentation zeugt von Talent. Zuweilen vermißt man eine etwas größere Ruhe und Sicherheit in der Melodie, eine erhabenere und abgerundetere Form, einen etwas mehr colorirten Styl. In den Ensembles läßt sich nur mit Mühe die musikalische Idee festhalten, da sie von einer Stimme zur andern springt. Von schönem Charakter ist die Einleitung zur Ouverture. Das Allegro enthält ein Clarinett-Solo voll schönem Gesang, doch vermißt man bei dem ersten Anhören dieses Satzes einen nothwendigen Zusammenhang zwischen seinen einzelnen Partieen. Das Duett: „O quel bon maitre" brachte keine besondere Wirkuug hervor, obwohl es den doppelten Ausdruck des unverhohlenen Hasses und der erheuchelten Zuneigung der beiden Sclaven rücksichtlich ihres Herrn gut wiedergiebt.

Es ist ohne Zweifel eine schwierige Aufgabe, ein Terzett für 3 Soprane zu setzen. Der Componist mag alle seine Kunst aufwenden, nimmer wird er doch eine Monotonie vermeiden und die Ermüdung von dem Zuhörer abwenden können, welche die fortgesetzte Folge hoher Töne mit sich bringt. Der Umfang der Stimmen ist zu beschränkt und entweder müssen sie sich in fortwährender Gegenbewegung durchkreuzen oder in jener matten Stimmlage sich zu Gunsten einer Melodie begleitend bewegen, welche sich auf den äußersten Grenzen der menschlichen Stimme herumdreht und dem zu Folge in den durchdringendsten und schneidendsten Tönen sich ergeht. In Rücksicht auf den viel bedeutenderen Umfang der Instrumente ist es weit leichter, ein Trio für Flöten oder Violinen zu schreiben. Es giebt übrigens auch wenig Musiker, die sich die Besiegung dieser jedenfalls zwecklosen Schwierigkeit zur Aufgabe gemacht. Aber die Bedürfnisse der Scene und die Seltenheit der tiefen Altstimmen machen es dem Theatercomponisten manchmal unmöglich, Ensembles von 3 Sopranen zu vermeiden. Man muß ihnen dann noch für die Geschicklichkeit dankbar sein, mit der sie die Fehler dieses ganzen Genre zu schleiern wissen, und ihnen die daraus hervorgehende unangenehme Wirkung nicht entgelten lassen. Clapisson hat sich mit guter Manier aus der Verlegenheit gezogen. Gretry machte es anders. Er schrieb Terzetten für 2 Stimmen, z. B. das Stück: „Veillons, mes soeurs" in Zemire und Azor, wo die eine Stimme für sich und die beiden andern im unisono singen. Ich habe sogar in manchen Vaudevilles 3 Frauen recht gemüthlich die männliche Stimme ausführen hören, allerdings eine sehr bequeme und einfache Methode. Damit soll nicht gesagt sein, daß der eitle Wunsch, seine Kenntnisse der Stimmführung zu zeigen, den Componisten von der Anwendung dieses Auskunftmittels in dem Falle, wo er 3 Frauen singen lassen muß, abhalten solle. Es ist vielmehr dasselbe ganz zulässig, wo es von ganz besonderer Wirkung sein kann, obgleich man weiß, daß in der Regel, abgesehen von der Plattheit eines solchen Verfahrens, das unausgesetzte Unisono dreier gleicher Stimmen sehr unangenehm, und daß ein Trio für eine Stimme im Grunde genommen immer wie ein schlechter Spaß aussieht.

Als die besten Theile in der Partitur des „Codé Noir" sind fast immer diejenigen zu bezeichnen, welche sich an die wirksamsten Scenen des Textes anschließen. So ist der Moment, wo sich Zamba in die Zimmer des Gouverneurs begeben will, um die Schlüssel wegzunehmen, von großem musikalischen Interesse und reich an schönen Orchestereffecten. Der Streit Zamba's und des Palème, wo sie sich mit dem Dolche drohen, so wie die ganze Verkaufs-Scene sind ausgezeichnet behandelt. Ueberhaupt sind die Rollen der Wahrsagerin und ihres Sohnes mit ihrem leidenschaftlichen Schwunge als die wichtigsten und gelungensten zu betrachten. Chöre ent-

hält die Oper weniger und die darin vorkommen, sind unklar und nicht eben wirksam. Zählen wir noch zu den mit Beifall aufgenommenen Stücken das Lied des Negers und den mehrstimmigen Gesang hinter den Coulissen, der durch seine Anlage an die reizende und bereits schon in den Mund des Volkes übergegangene Melodie aus der „Königin von Cypern" erinnert.

Roger und Mad. Rossi fanden viel Beifall in den Rollen des Donatieu und der Zamba. Wir müssen jedoch Mad. Rossi zu bemerken geben, daß ihre Tremulando's in den Augenblicken, wo sie ihre mütterliche Zärtlichkeit zu entfalten hat, ihren Gesang nicht ausdrucksvoller machen, sondern im Gegentheil alle Grenzen überschreiten, welche Geschmack und Natur der Leidenschaft vorschreiben. Fräul. Darcier muß ihre Stimme noch besser gebrauchen lernen; indeß macht sie ersichtliche Fortschritte und entwickelt ihre dramatische Einsicht. Der pathetische Ausdruck, mit dem sie in der Scene des dritten Actes den Denambuc um das Leben des Donatieu bittet, hat Jedermann tief ergriffen. Ehrenvolle Erwähnung verdient noch das Spiel der HH. Mocker und Grignon, so wie Grard's Gesang, dessen Stimme der schönste und bestbenutzte Baß in der Opéra-Comique ist. Die undankbarste der 3 Frauenrollen war auf Frl. Revilly gefallen, die nichts destoweniger ihre Aufgabe mit Sorgfalt und Talent löste. —

Aphoristisches.

(Schluß.)

Man könnte füglich die Componisten in drei Klassen theilen, in solche, welche beim Anfangspuncte, dem Gefühl, stehen bleiben; in solche, welche den Entwickelungsmoment vom Gefühl in die Idee bewahren; und in solche, welche Gefühl und Idee in einen geistigen Rapport zu den Gesetzen der Kunst stellen und demgemäß beide verschmelzen. Die Mehrzahl der heutigen Componisten französischer Opernmusik gehört den beiden ersten Klassen an. Wohin das unkünstlerische Verfahren beim Componiren führt, stellt unter Anderem Halevy's Reine de Chypre in den krassesten Farben heraus. Halevy ist ein höchst verständiger Mann, der alles Andere schreiben sollte, nur keine Oper. Hierzu gehört mehr, als bloße Kenntniß der Technik, mehr, als Aeußeres, hierzu gehört Inneres. Halevy scheint nicht zu wissen, daß man den zu componirenden Text geistig in sich aufnehmen, mit dem künstlerischen Bewußtsein innig verschmelzen muß, und erst dann das in dieser Art Aufgenommene unter einer andern Gestalt wieder von sich geben darf. Geht ein solcher Prozeß dem Componiren voran, so wird auch die Wahl der Form für die ganze Oper, wie für einzelne Theile derselben, keine Schwierigkeiten darbieten, oder vielmehr die richtige Form dem Compnisten von selbst kommen. Bei dem Anhören einer jeden neuen, größeren Oper Halevy's schwebt mir dessen Studirzimmer vor, in dem ich den Componisten mit bedeutender Anstrengung an derselben Oper arbeiten sehe, die ich eben höre. In der That, man hört in Halevy's Opern nicht das Ziel, sondern die Anstrengung, zu diesem Ziele zu gelangen, nicht das Fertige, sondern das fertig Werdende, nicht Theile eines organischen Ganzen, die unter einander durch die belebende künstlerische Idee verknüpft sind, sondern blos Theile, Stück auf Stück, Nummer auf Nummer ohne geistigen Zusammenhang. — In unserer Zeit, in der das Auge fast noch eine größere Stelle einnimmt als das Ohr, in dieser Zeit des Sehens und Sehenlassens kann die dramatische Musik nicht zu einem wirkungsvolleren Leben erkräftigen. Die Oper ist zwar zur Königin des Tages erhoben, aber weniger weil sie Oper, sondern weil sie Schauspiel ist. Laßt uns doch das Ding beim rechten Namen nennen. Was ist die Mehrzahl derjenigen Opern, die das Publicum heranziehen, Anderes, als Schauspiel? Ich erblicke in der Begünstigung dieser Art Opern, in dem allgemeinen Streben nach dem Gewinne **dramatischer** Gesangskunst das Wiederaufblühen des dramatischen Gedichts. Es mag nicht lange mehr dauern, wo das musikalische Zeitalter einem andern Platz machen muß. Mindestens fängt schon jetzt an, das Gestirn der Oper zu erbleichen. Wie eigen, eben jetzt regt sich auch in Deutschland der Eifer, Opern zu componiren. Ich bin überzeugt, je weniger wir die Oper hören, desto mehr wird sie Componisten finden, desto besser wird sie gedeihen; denn eine Musik, die selten gehört wird, nimmt man um so freudiger auf, begrüßt man mit mehr concentrirter Kraft des Gefühls und des Urtheils. Deshalb glaube ich auch, daß eine andere Zeitperiode, in der es weniger begeisterte Musikdilettanten giebt als jetzt, den Musikzustand um ein Wesentliches verbessern wird. Wenn wir am Schlusse der Zeitperiode, in welcher wir leben, die Frage aufwerfen, welche musikalischen Interessen jene gezeugt hat, so möchte die Antwort nur ein kleines Maaß solcher Interessen nachweisen, aber sie wird, wenn sie genau ist, auf das von der Gegenwart erzogene musikalische Geschlecht hindeuten, als auf dasjenige, welches berufen ist, der Zeit ihr musikalisches Genie zu geben, das den Sprung zu einer höheren Stufe, als die jetzt von uns in der musikalischen Welt eingenommene, nicht nur wagt, sondern auch in Wirklichkeit vollführt. Die Uebergangsperiode, in der wir uns befinden, muß mit einer derartigen Erscheinung enden. —

Paris. **Joachim Fels.**

Xenien von Dr. J. A. Becher.

Unter dieser Ueberschrift theilt die Wiener mus. Zeitung ein erstes Viertelhundert epigrammatischer Sprüche mit, die wir, wenn nicht alle, doch großentheils unterschreiben möchten, und von denen wir uns hier einige mitzutheilen erlauben:

Dilettantismus.

Wer nicht in der Musik lebt, geistige Kraft ihr entschöpfend,
Bleibt Dilettant, ob er gleich durch sie redlich sich nährt.

E. T. A. Hoffmann.

Haltet in Ehren den Mann, der zuerst Beethoven gewürdigt!
Aber den Späteren bleibt noch zu entschleiern genug.

Italien.

Wiege dramatischer Tonkunst einst, du wirst ihre Bahre,
Wenn sich Germanien nicht treu der verlass'nen erbarmt.

Quinten.

„Quinten entdeckt' ich in Bach!" — Nur weiter geforscht, du entdeckst noch
Manches was Mancher verdammt, weil an der Schale er klebt.

Regeln.

Regeln sind Kinder der Zeit, die Erfahrung erzeugt und verwirft sie;
Doch die Gesetze der Kunst gelten so morgen wie heut'.

Vortrag.

Was vollendeter Vortrag sei? Wenn der sinnige Hörer
Ganz in dem Kunstwerk lebt, sich und den Spieler vergißt.

C. M. v. Weber.

Charakteristische Wahrheit, dicht anschmiegend dem Wort sich,
Giebt er in höchster Potenz; oft aber hinket die Form.

Zelter.

Unter böotischer Hülle verbargst du attische Bildung.
Mancher verkannte dich drum! Göthe erkor dich zum Freund!

Vermischtes.

*** H. Dorn's neueste Oper „das Banner von England", die zum erstenmal in Riga gegeben und oft wiederholt wurde, hat auch in Mitau großen Beifall gefunden. Eine Recension eines nordischen Blattes sagt: „Nach Weber, Spohr und Marschner hat Niemand mit soviel Muth und Verdienst für den Ruhm der deutschen Oper gekämpft, als Dorn. Es wäre ein Verrath an deutscher Kunst, wollte man einen Namen spurlos verklingen lassen, welcher fern von ihrer Heimath so rühmlich für sie strebt, und ihr treu bleibt, obwohl er weiß, daß der Werth jeder deutschen Oper jetzt fast immer im Lärm von zwanzig französischen erstickt." —

*** Die Cantorstelle an der Thomasschule hat Hr. Moritz Hauptmann in Cassel erhalten, der allen guten Musikern hinlänglich bekannt ist. Die Wahl hat somit einen Würdigen getroffen. —

Erste und letzte Erklärung.

Es hat Hrn. Dr. G. W. Fink in Leipzig gefallen, nicht blos gegen meine Schriften, sondern vielmehr noch gegen meine Person in zwei Brochuren mit Schmähungen, die einen Injurienproceß nach sich ziehen könnten, aufzutreten.

Zugleich habe ich aus dem Einblick in die ersten Blätter seiner eigentlichen Schmähschrift erfahren, daß Hr. Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart (anscheinend noch mit andern Ungenannten verbunden) fortwährend in gleicher Weise gegen mich verfährt. Da ich die vom letztern redigirte Zeitung nicht lese, so habe ich von dem mich betreffenden Inhalte nur seltene und unbestimmte Kunde erhalten und Näheres bis jetzt nur von einem vorlängst mit derselben ausgegebenen Extrablatte voller Schmähungen gewußt, das seinen Anlaß fand Erstens in der bald öffentlich widerlegten Voraussetzung: ich sei Verfasser oder Anstifter aller oder einiger Hrn. Dr. Schilling nachtheiliger Beurtheilungen und Plagiatsbeschuldigungen; Zweitens in der von Hrn. Dr. Schilling selber mir, als damaligem Directionsmitgliede des Nationalmusikvereins, abgedrungenen, jedoch pflicht- und ehrgemäß nur im Kreise des Directionsausschusses abgelegten Erklärung über die Gründe, die mich zum Rücktritt aus dem Verein und aus jedem Verhältnisse mit Hrn. Dr. Schilling vermochten.

Ich bin der unwandelbaren Ansicht, daß derjenige, welcher sich in Sachen der Wissenschaft oder Kunst zu Schmähungen herunterläßt, oder der sich gar dazu verstehen kann, Verleumdungen zu erfinden oder auszubreiten, Privatbriefe und Vota oder gutachtliche Aeußerungen, die man als Mitglied eines geschlossenen Vereins auf ausdrückliches Verlangen und pflichtmäßig der Treue und Redlichkeit der andern Mitglieder anvertraut hat, — zu veröffentlichen, das heißt hier, zu verrathen: daß der bei Männern von Ehre das Recht verliert, Gehör und Antwort zu finden. Ich wenigstens werde mich nie, — es müßten ganz unberechenbare Verhältnisse mich zwingen, — auf die Ausbrüche der Verleumdungssucht, denen jeder öffentlich Wirkende zumal bei entschiedenem Fortschreiten auf neuer Bahn ausgesetzt ist, antwortend einlassen; auch bin ich gewiß, bei meinen persönlichen und literarischen Bekannten keiner Vertheidigung zu bedürfen. Ja, wenn selbst diese Voraussetzung bei einem Einzelnen sich jemals nicht sofort erfüllte: so würde ich mit Ruhe bessere Ueberzeugung von meiner ferneren Handlungsweise, die sich sicher im Einklange mit der bisherigen zeigen wird, abhängig sein lassen.

Zum Glück bedarf endlich auch die Sache selbst, meine Lehre, keiner Vertheidigung. Der Angriff des Hrn. Dr. Fink (in der weniger unanständigen Schrift, seiner Harmonielehre) beruht hauptsächlich darauf, daß mir 1) Maximen oder Lehren aufgebürdet werden, die ich nie ausgesprochen, sondern vielmehr bekämpft habe; 2) daß mir andre zum Vorwurf gemacht werden, die Hr. Dr. Fink unmittelbar darauf selbst als die rechten vorträgt; 3) daß wieder andre als unbegründet dargestellt werden, indem man meine Hauptgründe dafür verschweigt. — Vielleicht finde ich später, wenn das Unwürdige des ganzen Verfahrens erst in den Hintergrund getreten ist, Muße und Lust auf den Sachstreit wenigstens in den erheblicheren Puncten einzugehen. Nöthig ist es wohl für keinen.

Berlin am 23. Juni 1842.

Der K. Professor
Dr. A. B. Marx.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 3.)

Intelligenzblatt

zur neuen Zeitschrift für Musik.

Juli. № 3. 1842.

Bekanntmachung.

Von unterzeichnetem Stadtgericht wird in Denunciationssachen des Herrn Hofrath Dr. Gustav Schilling zu Stuttgart gegen Herrn Dr. phil. Robert Schumann hierselbst, anburch bekannt gemacht, daß Letzterer wegen der in Nr. 3 bis 6. der neuen Zeitschrift für Musik von vor. J. enthaltenen, in Beziehung auf den Verfasser des Polyphonomos, ernannten Hofrath Dr. Schilling, wenigstens in den Worten „ein aufgeblasener Plagiator", „anmaaßenden, dünkelhaften Ignoranten und Pfuscher", „ich kann mich leider von der werthlosesten aller Kupfermünzen, von diesem Hohenzollern-Hechingischen Schilling nicht losreißen" Verachtung ausdrückenden, der Kränkung seines sittlichen Werths in sich fassenden Aeußerungen, in eine statt sechstägigem Gefängniß Gerichtswegen zu bestimmende verhältnißmäßige Geldbuße verurtheilt, und dieses Decisum vom Hohen Appellationsgericht hierselbst, auf eingewendete Appellation Denunciatens, bestätigt, die Strafe aber auf — = 25 Ngr. — = Geldstrafe statt eines Tags Gefängniß bestimmt worden ist.

Leipzig, den 25sten Junius 1842.

Das Stadtgericht zu Leipzig,
Dr. Winter, Stadtrichter, R. d. K. S. C. V. O.
Kühne, Act.

Neue Musikalien.

Nachstehende Werke, welche bis zur Oster-Messe in unserm Verlage erschienen sind, können durch alle gute Buch- und Musikalienhandlungen bezogen werden:

Burgmüller, Ferd., Contretänze nach beliebten Opernmelodien im leichten Style für Piano . . . . 10 Ngr.

———, Opernfreund. Potpourris im leichten Style: No. 13. Donizetti, die Favoritin 10 Ngr.
„ 28. Schäffer, Muttersegen 10 Ngr.

Canthal, Aug. M., Börsen-Walzer 15 Ngr.

———, Börsen-Galopp (mit Abbildung der vom Brande allein verschonten neuen Börse) 4 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., 3 Duettinos für Vcllo. u. Piano: No. 1. Adelaide v. Beethoven, No. 2. Ständchen von Schubert, No. 3. Die Rose von Spohr . . . . 22½ Ngr.

Krebs, C., An Mary im Himmel. Lied m. Pfte. f. S. o. T. u. A. o. Bar. . . . . à 15 Ngr.

———, Miniaturlieder m. leichter Pfte-Begl. Op. 111. Hft. 1. . . . . 12½ Ngr.

———, Auswahl der beliebtesten Lieder f. Pfte. vom Componisten selbst übertragen: No. 1. Die süsse Bell, 20 Ngr. No. 2. An Adelheid, 12½ Ngr. No. 3. Mein Hochland, 20 Ngr.

Liszt, Fr., Fantaisie sur des thèmes fav. de l'Opera Somnambula p. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Gr. Septuor, oeuv. 20. de Beethoven transcr. p. Pfte. solo . . . . 1 Thlr. 20 Ngr.

———, Beethoven geistl. Lieder für Pianoforte übertragen. Hft. 1. Gottes Macht u. Vorsehung — Bitten: 10 Ngr. Hft. 2. Busslied, 15 Ngr. Hft. 3. Vom Tode — Liebe zum Nächsten, 12½ Ngr. Hft. 4. Die Ehre Gottes aus der Natur, 12½ Ngr.

———, Barcarole venetienne de Pantaleoni, av. acc. de Pfte. . . . . 10 Ngr.

Pantaleoni, L., Hommage à Liszt. Parole de A. Galvani av. acc. de Piano p. Meyerbeer. 10 Ngr.

Preis-Sonaten, drei, gekrönt vom Preis-Institut des Norddeutschen Musikvereins, als:
No. 1. Gr. Sonate von C. Vollweiler, gekr. m. d. 1sten Preise . . . . 1 Thlr. 15 Ngr.
No. 2. Sonata quasi Fantasia v. Leonhard, gekr. m. d. 2ten Preise . . . 1 Thlr. 15 Ngr.
No. 3. Sonata quasi Fantasia v. Hartmann, gekr. m. d. 3ten Preise . . . 1 Thlr. 10 Ngr.

Prûme, Fr., Andante und Rondino sur des thèmes de Pré aux clercs. p. Violon. Op. 3. av. Orchestre 1 Thlr. 15 Ngr. av. Piano 20 Ngr.

Reissiger, C. G., 3 deutsche Duetten für 2 Singstimmen. Op. 166. . . . . 20 Ngr.

Schuberth, C., Fantaisie sur des thèmes ital. Op. 7. f. Violoncelle m. Orchester 1 Thlr. 15 Ngr. m. Piano . . . . 25 Ngr.

Schuberth, C., Romanze p. Violoncelle ou Violon av. Piano. Op. 9. . . . à 10 Ngr.

Schumann, Dr. R., 6 vierstimmige Lieder f. Männerstimmen. Op. 34. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Spohr, Dr. L., Trio concertant p. Piano, Violon et Vcelle. Op. 119. . . 3 Thlr. 15 Ngr.

Unser Princip ist: nur Werke tüchtiger Meister zu verlegen und solche mit grösst-möglichster Pracht auszustatten. Dies unser Streben ist genugsam bekannt und sind wir daher aller weitern Anpreisungen überhoben.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Dreyschock, Alex. Op. 16. Nocturne p. Pfte.

———, Op. 17. Romance p. Pfte.

———, Op. 18. Les Regrets p. Pfte.

———, Op. 20. Second Rondeau militaire p. Pfte.

Prag, d. 8. Juli 1842.

Joh. Hoffmann.

Im Verlage der *Chr. Fr. Müller*'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen:

Zeitschrift
für
Deutschlands Musik-Vereine
und
Dilettanten.
Unter Mitwirkung
von
Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten
herausgegeben
von
Dr. F. S. Gassner,
Grossh. Bad. Musikdirector.
Nro. 5.
Zweiter Band. Zweites Heft.
gr. 8° geh. 48 Kr. od. 15 Ngr.

Das 3. Heft des II. Bandes oder Nro. 6. den Schluss des II. Bandes bildend, befindet sich unter der Presse und wird in Bälde ausgegeben werden; von dem I. Bande der Zeitschrift sind geheftete Exemplare durch jede Buchhandlung zu erhalten.

Bei *Joh. Hoffmann* in Prag ist ganz neu erschienen:

Labitzky, J., Lucian-Walzer, 75. Werk.

Für das Pianoforte	54 Kr.
Für das Pianoforte zu 4 Hd.	Fl. 1. 30 „
Für das Orchester . . .	„ 3. 45 „

———, Hamburger Elb-Pavillon-Galopp, 77. Werk.

Für das Pianoforte	30 Kr.
Für das Pianoforte zu 4 Händ. .	45 „
Für das Orchester . . .	Fl. 2. 30 „

Dotzauer, J. J. F., Les fleurs d'Italie. Trois Fantaisies elégantes d'après de Mélodies des Operas de G. Donizetti pour Violoncelle et Pianoforte, Oeuv. 164.

No. 1. Belisario	Fl. 1. — „
„ 2. Lucia di Lammermoor	„ 1. — „
„ 3. Elisir d'Amore . .	„ 1. — „

Baroni-Cavalcabo, Zwei Lieder: An die Schwalben, Nimmer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 24. Werk . . . „ — 30 Kr.

Weber, Fr. D., Variazioni di Bravura f. Pfte. . . . . . . Fl. 1. 15 „

Gesuch.

Ein junger Musiker, dessen Hauptinstrument **Oboe** ist, der jedoch auch Violine spielt und Clarinette bläst, so wie auf dem Pianoforte einige Fertigkeit besitzt, sucht eine Anstellung und kann sogleich antreten. Frankirte Briefe unter Addr. *H. St.* befördert der Verleger dieses Blattes, Robert Friese in Leipzig.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 6. Den 19. Juli 1842.

Multa in canendo et psallendo, quamvis delectent, vilissima sunt.
Augustin. L. 1. de Mus.

Für Orgel.

Offenes Schreiben an die Red. d. Bl.

Verehrteste Redaction, Endesgenannter freute sich beim Empfange von Dero Zusendung neuer Orgelsachen um so mehr, als er seit längerer Zeit schon auf Entdeckung von Quellen zu muthmaßlichen neuen Bächen aus war, und mindestens den einen oder andern Krebs zu fangen hoffte. Leider war das Gesammtergebniß seiner Bemühungen nicht das erfreulichste. Nicht als ob dergleichen Quellen gar nicht zu finden gewesen; vielmehr hatte er wiederholt Gelegenheit, sich manches bereits munter rinnenden Bächleins zu erfreuen. Das aber fiel ihm auf's Herz, daß bei weitem die Mehrzahl, ja die Allermeisten, — neun Zehntheile wenigstens, — der erscheinenden Orgelwerke, als „leichte" und „ganz leichte" Stücke sich ankündigen und es, wie es scheint, auch sein müssen. Denn, Beste, hören sie:



u. s. w.

Wenn solche und ähnliche Stücke hundert Jahre, nachdem S. Bach seine Orgelvorspiele geschrieben, seinen Handwerksgenossen „zum Studium und Gebrauch beim Gottesdienst" (also nicht blos Anfängern, sondern bereits amtirenden Organisten) angeboten werden dürfen — sagen sie selbst, Redaction, ist das erfreulich? und ich wiederhole es, die große Mehrzahl der an's Licht tretenden Orgelwerke ist wenig mehr als obiges Beispiel, das keineswegs aus einer der schlechtesten Sammlungen genommen ist, nämlich aus folgender:

M. Henkel, 48 kleine und leichte Orgelstücke in den gebräuchlichsten Tonarten. — Op. 91. — Offenbach, André.

Der allergrößte Theil dieser Stücke sind kleine fugirte Sätzchen von 8 bis 16 Tacten, oder richtiger, es sind Fugenanfänge, die aber gleich nachdem die drei oder vier Stimmen beisammen sind, abschließen. Nur vier oder fünf machen, wie das angeführte, eine Ausnahme und sind freier gehalten. Als erste Uebungen im gebundenen Styl sind sie gar gut; aber im stillen Kämmerlein, nicht zum kirchlichen Gebrauch, wozu sie das Vorwort für fähig erklärt. Sie bedürfen des Pedals nicht unabweislich, bieten jedoch Gelegenheit zu seiner Anwendung.

J. Mendel, 12 leichte Orgelpräludien. — Op. 11. — Bern, Chur, Leipzig, bei J. F. J. Dalp. —

B. Jucker, Kleine Orgelstücke mit oder ohne Pedal zu spielen. — Op. 5. — Basel, F. Schneider. —

X. L. Hartig, 24 kleine und leichte Orgelstücke. — Op. 10. — Frankfurt a. M., bei Dunst. —

Durch vollständigere, abgeschlossenere Form eignen diese Stücke sich mehr, als die zuvor genannten zum wirklichen Gebrauch beim Gottesdienst. Sie sind jedoch weder in der Erfindung so tief und eigenthümlich, noch von so kunstreicher Arbeit, als daß nicht jeder Organist, der auf Reputation hält, zu jeder Stunde bereit sein sollte, dergleichen aus dem Stegreife zu spielen, so viel verlangt wird. Wer ihrer aber bedarf, greife danach, sie sind wirklich leicht und nicht schlecht, d. h. reinlich und ohrgefällig.

J. Zundel, Leichte Orgelstücke, zum Gebrauch als Zwischenspiele bei der Feier des h. Abendmahls. — Op. 2. — 2te Aufl. Stuttgart, Zumsteg. — 2 Hefte. —

In Styl und Charakter sind sie den vorhergehenden ähnlich, d. h. sie sind melodiös und eine correcte, wohlanständige Stimmenführung ist ihnen eigen, die jedoch von imitatorischen Formen einen äußerst sparsamen und beschränkten Gebrauch macht. Sie unterscheiden sich aber namhaft durch ihre viel ausgedehnteren Formen, deren einfacher Bau (aus achttactigen Perioden) mit Rücksicht auf den speciellen Gebrauch während der Communion so eingerichtet ist, daß jedes Stück an mehrern Stellen abgebrochen werden kann. Als eine Bereicherung der Orgelliteratur fallen die Stücke nicht in die Wagschale, ihre praktische Brauchbarkeit erweist sich jedoch aus dem Erscheinen einer zweiten Auflage.

J. G. Meister, 60 leichte Orgelstücke, mit oder ohne Pedal zu spielen. — Op. 14. — Erfurt, W. Körner. — 1¼ Thlr. —

Obgleich ebenfalls zunächst auf Leichtigkeit und praktische Anwendbarkeit für schwache Kunstbrüder ausgehend, regt sich doch in den meisten dieser Stücke etwas, was über diesen beschränkten Zweck hinausreicht. Man fühlt, daß der Verfasser sich herabgestimmt habe, und für sich selbst in einem andern Gewässer zu schwimmen gewohnt sei. Manches schwächliche, manches todtgeborne Kindlein, wie Nr. 19 und 20, findet sich freilich unter den 60 auch. Als Anregung aber zum Weiterklimmen, als Vorschmack einer, freilich noch etwas sauer zu verdienenden nahr- und schmackhafteren Kost wollte Unterfertigter seinen bedürftigen Amts- und Kunstgenossen besagte Orgelstücke hiermit bestens empfohlen haben.

(Schluß folgt.)

Hans Grobgedakt,
Organist.

Aus London.

Den 2. Julius 1842.

[Die deutsche Operntruppe. — Verschiedenes.]

Die Saison der deutschen Oper endigte heute, und mit Bedauern müssen wir sagen, daß der pecuniäre Erfolg der Unternehmung nicht den Erwartungen gemäß war. Die enormen Unkosten als eine Ursache, die Uneinigkeit und kleingeistigen Kabalen einiger der ersteren Mitglieder als andere, trugen viel dazu bei, den glücklichen und ruhigen Fortgang der Sache zu hemmen.

Namentlich möchten wir das Verfahren der Mad. Stoeckl-Heinefetter und des Hrn. Breiting als nicht rühmenswürdig erwähnen, indem, während ein Staudigl, welcher die Hauptattraction der Oper ausmachte, sich auf's Edelste erbot, die letztern Vorstellungen unbezahlt zu singen, die zwei Erstgenannten darauf bestanden, ihre übermäßigen Forderungen bei so schwacher Kasse geltend zu machen.

Wir müssen jedoch bemerken, daß die Ersetzung der Partieen der Mad. Stoeckl-Heinefetter durch Mad. Schodel, namentlich in den Hugenotten, zur gänzlichen Zufriedenheit des Publicums stattfand. Fräul. Lutzer erwarb sich den lebhaftesten Beifall sowohl in der Oper, als auch in den Concerten bei Hofe.

Die Chöre waren unter der Leitung des Hrn. Roeckel sen., und wir brauchen wohl nicht zu bemerken, daß sie unter der Leitung eines so anerkannt ausgezeichneten Künstlers sich das beste Lob erwarben.

Schließlich können wir nicht genug die uneigennützige Selbstaufopfrung des braven Staudigl's rühmen, indem er zum Besten der weniger bezahlten Mitglieder, hauptsächlich des Chors und Orchesters, die Direction selbst übernahm, nachdem sie von den letzten Directoren aufgegeben war und das arme Personal hilflos in einem fremden Lande dastand. Obschon er nun einen bedeutenden Verlust dabei erlitt, so muß ihm doch das Bewußtsein einer edlen That und die hohe Achtung, welche er sich als Mensch und Künstler in England erwarb, diesen Verlust einigermaßen vergüten. —

Eine unangenehme Störung wurde in dem letzten philharmonischen Concerte dadurch bewirkt, daß ein junger englischer Componist von mehr Eitelkeit als Verdienst, es sich einfallen ließ, die vorzüglichen Leistungen Thalberg's während dessen Spiel durch lautes Zischen stören zu wollen. Doch die allgemeinen Beifallsbezeugungen des ganzen Publicums sowohl als des Orchesters übertäubten bald diesen wenigstens bedauerungswürdigen Jüngling, welcher sich seine ganze Carriere dadurch zerstört hat, indem solch thörichtes Verfahren allgemeines Mißfallen erregte. —

Unter den fünf bis sechs liliputanischen Clavierspielern, die in dieser Saison hier waren, haben sich der junge Russe Rubinstein und Fräul. Bohrer am rühmlichsten hören lassen. —

Der talentvolle junge Componist Lavenu hat seine Oper „Gulrazee" beendigt. Das Sujet ist ein persisches Mährchen, dessen Bearbeitung dem allgemeinen Rufe des Dichters Wade gänzlich entspricht. Das Urtheil der ersten deutschen sowohl als englischen Künstler und Kenner in einer Zimmeraufführung spricht sich über diese Oper sehr günstig aus. —

E. P.

Cherubini.

(Schluß.)

Jedermann weiß, daß die Ordnung von Cherubini auf das Kleinlichste und Aengstlichste getrieben wurde, und nicht allein in seinen Schriften, sondern auch in seinen täglichen Gewohnheiten. Alle Blätter haben die Anekdote von den nach den Tagen geordneten Taschentüchern mitgetheilt. Sie mußten ihm nach Ordnung dieser gereicht werden, und jede Uebertretung war ihm peinlich.

Das Organ des Ortssinnes ist unbedeutend. Bekanntlich erkennt der Unterscheidungssinn die Gegenstände, während der Ortssinn sie nach dem Raume und der Beziehung und Uebereinstimmung zum Ganzen abschätzt. In dieser Rücksicht schien Cherubini nicht glücklich begabt.

Es bleiben uns unter den Organen für die Erkennungsvermögen noch die für Musik und Zeitmaaß zu betrachten übrig. Sie sind beide gleichmäßig und sehr deutlich ausgeprägt. Ich werde darauf zurückkommen.

Das Organ für Vergleichung und Untersuchung, reflectirende Fähigkeiten, reicht hin, dem Geiste dessen, der in diesem Verhältnisse damit ausgerüstet ist, Stoff genug und das nöthige Maaß von Forschungstrieb zu bieten, um ohne Unterlaß Neuerungen zu veranlassen, obgleich eine derartige Entwickelung nicht hinreichend ist, einem Geiste jene Tiefe zu geben, welche ihn den philosophischen Genies nähert.

Bei Cherubini findet sich wie bei allen Geistern ersten Ranges eine Organisation, wo die Racen-Abtheilungen zurücktreten und einem, man möchte sagen universellen Typus bekunden, eine Mischung von deutschen, französischen und normännischen Typen. Aber dieser Typus, das Resultat von verschiedenen Vollkommenheiten, ist überhaupt mehr auf die Synthesis als auf die Entfaltung besonderer Organe gerichtet. Man kann sagen, daß dieser Typus dem Vaterlande großer Männer angehört.

Wenn die Kunst der Musik eine Wissenschaft werden kann, so hat Cherubini von ihr die Elemente und Umrisse dazu besessen. Geboren unter einem Himmel, welcher den Menschen alles das aufblühen läßt, was das Leben anmuthig macht, die Poesie und den Gesang, verließ Cherubini diese warme Treibhaus-Atmosphäre, unter der die Melodie aufschießt, und zog sich in sich zurück. Er prüft, er zergliedert, und seine Studien wenden sich alle zu den Werken des Nordens. Deutschland leiht ihm seine reichen Toncombinationen, sein accentuirtes Zeitmaaß, seinen bestimmten Rhythmus. Cherubini versucht eine Zusammenschmelzung, und obgleich seine Instrumentirung einigen Fanatikern für Lärm, Getös und Uebertreibung etwas dünn vorkommen könnte, so datirt nichts destoweniger von ihr jene Schule, die seit ihm und Mehul zu einem Puncte der Vollkommenheit sich erhoben, von dem sie nur noch zurücksteigen kann.

Ohne die Reinheit Palästrina's aufgegeben zu haben, fügte er Eigenschaften hinzu, welche in der deutschen Schule glanzen, und scheint in einer gewissen Beziehung der Moderator der Künstler seiner Zeit zu sein, unter denen im ersten Range Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini stehen, Geister, denen er nur durch ein ernstes Studium der von diesen Meistern angewendeten Mittel zu folgen und gleichzukommen vermochte.

Wenn wir Cherubini mit Rossini vergleichen, so werden die entwickelten Beweise noch schlagender werden. Das umfangreiche Gehirn Rossini's giebt den Leidenschaften ihren Schwung; und die Organe für Melodie und Idealität, welche vorzugsweise ausgebildet erscheinen, bekunden sich durch eine unaufhörliche Eingebung, die nicht Zeit hat, sich mit der Wissenschaft zu beschäftigen und das, was sie von ihr besitzt, zu benutzen. Aber der Gedankenfluß ist reißend, reich und fruchtbar, die Mittel entstehen mit den Ideen und sein Antheil am intellectuellen Vermögen, eifersüchtig ihnen gleichzukommen, überreizt sich, um die Elemente zur Verbesserung (der Ideen) zu beschaffen. Bei Cherubini hingegen ist es die Wissenschaft, die Vernunft, das Zusammenstellungsvermögen (Anpassungsvermögen), welches die Rolle der Eingebung spielen muß, und die Melodie, obschon wirksam, wird fortwährend durch unterstützende Gewalten beherrscht. Wenn es mir erlaubt ist aus den Vergleichungen mit einer andern Classe von Künstlern zu schöpfen, so würde Cherubini in der modernen Musik das sein, was David in der modernen Malerei. Dieselbe Correctheit, dieselben Studien, derselbe Styl, eine kalte, aber reelle Schönheit, mehr geeignet, feurige Schüler zu bilden und in Schranken zu halten, als eine lärmendere Schule, wo sich unter einer von Anfang glühenden Lava die Einbildungskraft und die Stärke bildet. Vergessen wir nicht, daß sich aus der Schule unsers Meisters Boïeldieu, Auber, Caraffa, Halevy gebildet haben.

Als dramatischer Componist hat Cherubini nur halbe Erfolge erlangen können. Man bewunderte die Form und blieb im Grunde kalt, denn die Leidenschaft hatte einen zu starken Gegendruck von seiner Kritik zu empfinden.

Ueberhaupt benutzte er seine tiefe Kenntniß des Contrapunctes, um die Massen der Stimmen so vollkommen wirksam zu machen; und der mäßige Gebrauch der Fuge, die er jedoch manchmal mißbrauchte (?), gab seinen Chören eine so große Kraft.

Darum sind auch seine Werke fast populair in Deutschland geworden, während sie in Frankreich nur den Dilettanten bekannt geblieben sind. Es scheint die Musik war für den beharrlichen Geist Cherubini's ein Schachbret, auf dem er immer die Partie gewann.

Zum Gipfel seines Ruhmes ist er jedoch durch die Kirchencomposition gekommen. Bei dieser Schreibweise giebt es blos einen einzigen Gedanken (vielleicht eher: Motiv), nämlich: das Erhabene (?). Alle Ausdrucksweisen müssen einfach, grandios und unermeßlich sein. Man muß Instrumente und Stimmen von mäßiger Kraft und sanftem Ausdrucke benutzen, um die christliche Empfindung und Liebe zu personificiren und sie durch Chöre oder Instrumental-Ensemble's hervorheben, welche das Geschrei eines Volkes zum Ewigen malen. Die imitative Melodie hat wenig Wirkung, das conventionell Dramatische muß mit Mäßigung angewendet werden. Diese Grundsätze waren dem Meister bekannt, und so wird alles, was er in dieser Gattung geschaffen, lange Zeit das Muster der

Kirchencomponisten bleiben. Hier erlischt vor Cherubini Rossini's Genie. Die Welt und ihr gekünstelter Glanz nehmen den jovialen und fruchtbaren Tonsetzer zu sehr in Anspruch und die Ascetik hat nicht genug Gewalt über seine Begeisterung.

In dieser Aeußerung seines Talents finden wir die ganze Wichtigkeit des Cherubini'schen Organismus wieder. Zu allem gehört eine herrschende leidenschaftliche Richtung. Bei ihm ist es das Organ der Ehrfurcht ohne das Organ des Hanges zum Wunderbaren. So ist, möchte ich sagen, sein Ausdruck zu allgemein, aber grandios, mehr gottliebend als christlich.

Ich meine, um mich im Kurzen zu wiederholen, daß Cherubini seine Eingebungen nur unter dem Einflusse des oben besprochenen Organes erlangt hat, daß er in allen seinen mehr dramatischen, nicht kirchlichen Werken nur durch ein tiefes Wissen und durch ein aufmerksames Studium der Kunstmittel gelangt ist, daß er eher unter die gelehrten Professoren als unter die begeisterten Künstler zu rechnen, daß er den Schülern der Kunst als Muster aus dem Gesichtspuncte der Correctheit, des Geschmackes, ja sogar der Vollendung erscheint; daß aber endlich seine Werke nie eine bestimmte Schule veranlassen werden, denn man würde darin vergebens das thätige Feuer suchen, das die Reformatoren und die Propheten schafft.

Die Prüfung dieses Schädels kann der Erziehung gute Dienste leisten, denn jede aus dem Gesichtspuncte der Phrenologie unternommene Arbeit bleibt nicht unnütz. Dieser Organismus gehört zu denen, von welchen man sagen kann: „laßt sie gewähren!" Ein Umstand, ein unvorhergesehenes Ereigniß können hier den Beruf bestimmen. Cherubini hätte ein geschickter Baumeister werden können, und dann würde er im Mittelalter diese Basiliken errichtet haben, deren kühner Aufschwung, deren grandiose Kuppeln und düstere Bogen mit dem katholischen Glauben so wohl übereinstimmen. In Aegypten und Griechenland hätte er Tempel gebaut, so groß wie die gigantischen Auffassungen des Polytheismus. Bei beschränkteren Verhältnissen hätte er unbezweifelt in der Industrie geglänzt und würde hier die Einzelnheiten und das Material vervollkommt haben, ohne jedoch Neuerungen zu veranlassen, denn dazu fehlen ihm der Hebel der Entdeckungen, das Organ des Hanges zum Wunderbaren.

Als Gelehrter würde er seinen Platz im Institut neben Arago eingenommen haben, denn die Bewegungen des Himmels, die bewundernswürdige Ordnung der Gestirne würde durch seine methodische und berechnende Fähigkeit vollkommen abgeschätzt worden sein. Doch hätte er weniger gut zu den Erfahrungswissenschaften gepaßt, da er den Unterscheidungssinn mit dem Organe zur Auffassung der Erscheinungen nicht vereinigen konnte. Er war also, um es mit einem Worte zu sagen, glücklich organisirt, denn alle Freuden des Lebens lagen vor ihm offen, er konnte ohne Verlegenheit und mit sicherem Erfolge ihre Schätze ausbeuten. Er gehört zu denen, die, wenn sie auf dem Welttheater nicht handelnd auftreten, doch wenigstens aufmerksame und sich belehrende Zuschauer sind.

Cherubini giebt der Jugend das Beispiel von beständiger Liebe zur Arbeit, von hoher Moralität, von dauernder Ergebenheit gegen seine Ueberzeugungen und seine Freunde, kurz von Tugenden, an die unsere Zeitgenossen nicht oft genug erinnert werden können. Er lebte aber auch in jener Zeit, wo die Unabhängigkeit trotz mannichfaltiger und kleinlicher Betrachtungen geachtet wurde, wo dieselbe zwar im Interesse des Despotismus angegriffen, aber auch ausreichend gefürchtet wurde, um geehrt zu werden.

Schließlich halte ich es noch für nöthig, mich dahin zu verwahren, daß ich nicht nach unziemlichen Excentricitäten habe streben wollen, wenn ich mich in irgend einer Beziehung von den noch jetzt gangbaren Ansichten über die Natur, die Höhe und die Bestimmung der Cherubini'schen Schöpfungen entfernt habe.

Ich wollte überhaupt dem Publicum zeigen, wie das Studium der Phrenologie, obwohl dieselbe a posteriori verfährt, dennoch ganz wohl zu Berichtigung allgemeiner Irrthümer und zur Aufhellung gewisser dunkler und unbekannter Puncte geeigner ist. Ich wollte endlich noch nach dieser kalten Zergliederung des Genius eines großen Mannes ein Zeugniß der Verehrung und der Verwunderung ablegen, die ich für ihn hege. —

Vermischtes.

*** Den 23sten und 24sten Juni fand in Plauen ein großes Gesang- und Turnfest Statt, das sechste der „Gesangvereine des Voigtlandes", um die sich namentlich Cantor Fincke in Plauen verdient gemacht hat. In einem Berichte in den sächs. Vaterlandsblättern über das Fest heißt es: Bauern im weißen Haar singen da mit, daß es eine Freude ist. —

*** Den 20sten Juni starb in Baden bei Wien der K. K. Hofcapellmeister Michael Umlauf im 61sten Jahre, der als Dirigent und namentlich als Partiturenleser im großen Rufe stand. Als Componist hat er sich wenig oder gar nicht bekannt gemacht. — In Marseille starb am 25sten der ausgezeichnete italienische Tenor Lonati. —

*** Ein junger sehr talentvoller Clavier- und Orgelspieler Namens Homeyer, der sich namentlich in Norddeutschland schon guten Ruf gemacht, beabsichtigt nächstens auch hier ein Orgelconcert zu geben, auf das wir aufmerksam machen. —

*** Thalberg hat vom König der Franzosen den Orden der Ehrenlegion erhalten. —

Leipzig. Eine Cremoneser Geige von ausgezeichnet starkem Ton ist hier in der Musikalienhandlung von Breitkopf u. Härtel zum Verkauf niedergelegt worden. Diese Geige ist auch historisch merkwürdig: denn sie war das Eigenthum des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, der im Jahre 1806 in dem Kriege Preußens mit Frankreich in der Schlacht bei Saalfeld fiel. Er hatte für diese Geige 200 Stück Louisd'or gegeben und führte sie überall auf seinen Reisen mit sich, weil er sich von ihr nicht trennen konnte. Er drückte ihr auf beiden Seiten der Schnecke sein Siegel auf, um sie vor jeder möglichen Vertauschung auch in Zukunft zu sichern; beide Siegel sind noch unversehrt. Den Abend vor der Schlacht, gleichsam ahnend, daß er aus derselben nicht zurückkehren würde, übergab er diese Geige seinem Begleiter, dem Musiklehrer Avé Lallemant, mit den Worten: „diese Geige bleibt ihr Eigenthum, wenn ich aus der Schlacht nicht zurückkehre." Aus dem Nachlasse des Hrn. Avé Lallemant wurde sie vor 18 Jahren sehr theuer erstanden und sie soll nun zur Förderung eines sehr wohlthätigen Zweckes verkauft werden. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 7. Den 22. Juli 1842.

Die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.
Hegel.

Hegel's Philosophie der Musik *).

„Der Wissenschaft kommt es nicht darauf an, nur „zuzusehen, was Andere gethan, wo sie Recht oder Un„recht gehabt haben, oder von ihnen nur zu lernen." — Von diesem Satze Hegel's ausgehend, könnten wir uns einer Kritik der Hegel'schen Philosophie der Musik von vornherein überhoben erachten, und müßten ohne Weiteres ein neues Gebäude errichten, falls wir uns bei der bereits entwickelten Philosophie nicht beruhigen könnten. Zu solchem Neubau jedoch gehören viele Steine, großer Plan und lange Zeit und manche andere Begünstigung; und da der deutsche Geist noch kaum erst das neue Reich des Gedankens erobert hat, so möchte unsere Gegenwart leichtlich mehr Trieb und Fähigkeit äußern, das Erworbene anzubauen und sich in dem neuen Königreiche wohnlich einzurichten, als zu einem frischen Abenteuer Muße und Ausdauer besitzen. Und ein wahrer Fortschritt pflegt eben im Reiche des Gedankens mit der Negation gegen das Gegebene weit natürlicher zu beginnen als mit fertigem Neubau. Aber noch höhere Rücksichten als diese historisch-praktischen bewegen uns, an die Kritik der vorliegenden Aesthetik des großen Denkers die Reinigung dieses Zweiges der Wissenschaft anzuknüpfen. Zunächst freilich das Bedürfniß, diesen Damm unbezwinglicher Ideenbollwerke zu durchbrechen, um, da sie sich vermöge ihrer inneren Consequenz bei der strebenden Jugend solche Geltung verschafft haben, daß ein großer Theil derselben in den Gedanken dieses Einzigen wie gebannt verharrt, das Unrecht abzuwehren, das Hegel unserer Kunst angethan, und die wahre Gedankentiefe der Musik auch der Wissenschaft näher zu bringen, sie auf wissenschaftliche Weise zu entwickeln. — Manche Aeußerungen Hegel's über Charakter, Inhalt, Bestimmung der Musik beruhen deutlich auf Mißverständnissen; und wenn er auch den Weg der Wahrheit, den einzig richtigen, gefunden hat, so schließt diese Gewißheit doch nicht die Möglichkeit menschlicher Irrthümer im Einzelnen aus, und seine eigenen Geständnisse über mangelhafte Kenntniß gewisser Kunstzweige bestätigen das selbst in den Augen seiner eifrigsten Anhänger. Da aber seine Stimme bei Freund und Feind als wichtigste Zeitstimme gilt, so liegt schon in diesem Umstande Aufforderung und Pflicht für seine strebenden Schüler, jeder in seinem Gebiete die Steine herbeizutragen, um den kühnen Bau zu sichern und zu vollenden, und wir glauben seine Ehre, seine Autorität sogar nicht gewissenhafter verfechten zu können, als indem wir durch ihn befreit auch seine eigene Autorität angreifen und damit den Beleg geben, daß er uns Denken gelehrt. Indem wir über ihn, den Menschlich-irrenden, hinaus gehen, erfüllen wir sein eigenes Werk, den freien Gedanken, der über Person und Zeit hinaus die Wahrheit sucht.

Wer sich dem ersten Eindrucke hingiebt, den die Philosophie der Musik auf den flüchtigen Leser machen könnte, der wird darin wiederholte Betrachtungen finden, die an Haß oder Verachtung der Musik nahe hinstreifen, wenn man hier solche Aeußerung der Empfindung gestatten will. Gedankenleere, allgemeine Unbestimmtheit des Inhalts, Darstellung des leeren Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt — diese und ähnliche Worte lesen wir durch die ganze musikalische Aesthetik hindurch. (S. Aesth. Theil 3. S. 129, 130, 136, 151,

*) Der Wichtigkeit und Neuheit des Gegenstandes halber durften wir obigem, freilich nicht kurzen Aufsatz von der Hand eines unserer verehrtesten Mitarbeiter die Aufnahme nicht versagen. Der Abdruck wird durch einige Beilagen beschleunigt werden. Anm. d. Red.

181 ꝛc.) Es kann hier nicht darauf ankommen, solche Einzelheiten zu häufen, da aus ihnen nicht der Entwickelungsgang erkannt wird, den das tiefsinnige Werk genommen; nur für diejenigen, welche an diesen Negationen klagend oder triumphirend haften geblieben, bedarf es der Erinnerung an die eben so zahlreichen köstlichen Kernsprüche, die nicht flüchtig hinein gesäet sind und das innerste Mark der Musik berühren, zum Zeugniß, daß dem gewaltigen Denker auch das fremde Element unterthan, daß durch die Tiefe der Speculation ihm selbst das Individuell-Nichtgemäße, das theilweis Unbekannte zugänglich geworden, und so weit es möglich war, bewältigt ist. Dieser Art ist vorzüglich die tiefsinnige Einleitung (S. 126—128.). Das Gehör, die Raumdimensionen tilgend, die ruhige Materialität überschreitend, erweist sich selbst noch ideeller, als das Gesicht; das Centrum des geistigen Daseins wird im musikalischen Kunstwerk ergriffen und selbst in Thätigkeit gesetzt, während in den plastischen Künsten das Kunstwerk immer als ruhendes Object außerhalb des Subjectes stehen bleibt (S. 129, 149.); Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt, in ihrem Vernehmen sich befriedigt fühlt; das Herz ist in das Vernehmen seiner selbst versunken und giebt so, wie das Selbstanschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhntheit (S. 193, 195.). Goldne Worte, welche sogar an den triumphirenden Schluß der Encyclopädie erinnern, wie sich der Geist auf der absoluten Stufe speculativer Erkenntniß selbst erzeuge, bethätige, genieße; wobei die Vergleichung eines anderen Satzes in der Logik nahe liegt: daß die Speculation eine gewisse Verwandtschaft weit mehr mit der (romantischen) Poesie habe als mit dem Verstande. — Hiermit wollen wir es genug sein lassen der Einzelheiten, die nur den außerhalb stehenden Freunden und Feinden der Aesthetik einen beispielartigen Eingang geben sollten.

Ehe wir uns aber zu der bestimmteren Betrachtung des Systems wenden, müssen wir mit dem Verständnisse der ganzen Aesthetik beginnen, da nur aus diesem die Stellung der einzelnen Kunst, das Urtheil über die Behandlung, das Ergebniß und der Gewinn für die Philosophie überhaupt entnommen werden kann. Da ist nun zuförderst ein Vorwurf zu beseitigen, der von einem bedeutenden, übrigens liebevollen Beurtheiler dem ganzen Systeme gemacht ist. Die eigenthümliche Stellung der einzelnen Künste gegen einander, der Uebergang aus einer in die andere, das innere Band, das sie alle umschlingt und so zum Systeme vereinigt, — diese ganze Entwickelungsweise hat so sehr den Schein einer historischen Folge an sich, daß der Irrthum nahe lag, auf diese Voraussetzung hin, Hegel habe eine philosophische Historie der Künste construiren wollen, das so gewonnene System von mehr als einer Seite zu erschüttern. Nun wurde gefragt: ist denn in der That die Musik nach der Malerei — oder aus ihr — oder als ihr Höheres, Nachfolgendes geschichtlich aufgetreten? Wir wissen das Gegentheil, ist die Antwort: unsere Stammeltern am Ganges haben zwar Poesie und Musik, aber keine Malerei — und eben so die uralt-gebildeten semitischen Völkerstämme. Wie ist nun die Musik ein Zweites, Nachfolgendes zu jener genannten Kunst? Ja wie erhält sie ihre Stellung unter den romantischen Künsten, da sie vor und außer aller Romantik eben so gewiß aufgetreten, wie umgekehrt auch die architectonische und plastische Schönheit sehr unsystematisch in das romantische Christenthum hineinblitzt? Und gehört, fragen jene Zweifel ferner, die Poesie — welche hier als Schlußstein der spätsten Zeit, gleichsam als Uebergang der Kunst in die Poesie, oder ein anderes höheres Element, dargestellt ist, und dem Systeme gemäß alle frühere Stufen in sich aufgenommen haben, aus allen genährt sein, das Resumé aller Kunst oder auch die absolute Kunst (?) bezeichnen müßte — gehört nicht diese den frühesten Zeitaltern an, die längst vor dem Steinbau und der Bildsäule mit gesprochenen und gesungenen Liedern ihr Kunstgefühl befriedigt haben? — Und gesetzt, nicht die historische Folge wäre gemeint, heißt es weiter: so kann noch minder eine geistige oder wissenschaftliche Folge in der Art gemeint sein, als stütze sich etwa die nachfolgende Kunst auf die vorangehende, und müsse einer vorher Maler gewesen sein, ehe er in die Musik hinein geriethe; auch Raphael sei kein Sculptor gewesen, ehe er die Pallette zur Hand genommen, so wenig als Phidias ein Architekt.

Ist nun nach dieser flüchtigen Betrachtung weder die historische noch die begriffliche Folge das Band, die Consequenz, der Fortschritt des Systems, so muß es die Willkür sein — oder ein zufälliger Irrthum. An solcher Stelle, d. h. da, wo die Wendepuncte, die Angel- und Schwerkraft des Systems beruht, nämlich im Princip der Eintheilung und des Fortschrittes, geirrt zu haben, wäre so gut wie gar keine Philosophie. Versuchen wir vorläufig durch ein Beispiel aus den bekanntern, gangbarern und wenigstens heute minder bestrittenen Gebieten des Geisteslebens denjenigen Gang zu veranschaulichen, der uns auch hier als der gewollte und wirkliche Entwickelungsgang entgegen getreten ist. Es ist ein psychologisches Factum, das schon lange vor Hegel anerkannt, ja im Menschen fast unmittelbar bestätigt liegt, durch die Hegel'sche Philosophie aber zuerst demonstrirt ist, dieses: daß jede höhere Stufe alle niedern in sich aufgenommen habe, daß sie aus und auf jenen erbaut werde, und daß deshalb eine niedere wohl der höhern entbehren, die höhere aber ohne die niedere nicht gedacht werden könne. Das unmittelbare Gefühl sinnli-

cher Gewißheit liegt in seine Elemente zerschlagen im Verstande aufbewahrt, er hat jene Unmittelbarkeit in sich und an sich, ist aber zugleich über sie hinausgegangen; in der Unmittelbarkeit jener ersten ursprünglichen Anschauung kann vieles Unverständige enthalten sein, während umgekehrt der verständige Standpunct der anschauenden Gewißheit nicht entbehrt. Eben so weiter hinauf: die selbstbewußte Vernunft hat den Verstand in sich, sie erbaut sich auf den Trümmern jener Vereinzelungen, sie denkt und dichtet das Ganze zu jenen splitterhaften Scherben, die im Kampfe verständiger Negationen auf dem Schlachtfelde liegen geblieben; darum ist die Vernunft nie verstandlos, auch nicht ohne anschauende Gewißheit, während der Verstand wohl Unvernünftiges, Ungöttliches denkt, wie die Unmittelbarkeit Unverständiges. — Zugleich ist dieser Gang der historische, in dem Entwickelungsgange des Einzelnen wie der Menschheit sichtbare; die höheren Stufen sind die späteren. Dieser Punct macht Schwierigkeit und ist dem Widerspruche der Thatsachen ausgesetzt, wenn man die Historie äußerlich, nach vereinzelten Erscheinungen faßt. Denn wir wissen allerdings von Individuen, die vor 2000 Jahren mehr Vernunft besaßen, als gegenwärtig ganze Völker Verstand; romantische Musik erklingt Aeonen lang vor den romantischen Völkern, und Poesie und Speculation ist fast so alt wie die Menschheit. Hiermit ist es aber wie mit dem vorchristlichen Christenthume. Wenn die indische Poesie Vorahnungen und Andeutungen der offenbaren Religion giebt, und Sokrates manches tiefsinnige Wort spricht, das einen Anklang höherer, übergriechischer Ansichten enthält: so sind dieß eben nur Vorboten, Streiflichter, Vorausnahmen der späteren Zeit bei Hochbegabten, doch nie weder bewußtes noch ganzes Christenthum; nirgend das concrete, die ganze Menschheit beseelende Gottesbewußtsein, nirgend die Offenbarung der allgemeinen Freiheit des Menschen, der Liebe, der absolut göttlichen Natur der Menschheit. — Eben so die Entwickelung des Rechtes, des Staates, der Kunst. Die Architectur z. B. bleibt in der symbolischen Bedeutung beharren, auch wo sie Aeonen nach der selbstständigen orientalischen auftritt; aber nur dort, in Babylon, Aegypten rc. ist sie die letzte und höchste Weise der Kunstdarstellung, während bei Griechen und Deutschen längst über sie hinausgegangen und ein Höheres, ein Jenseits zu jener Kunst gefunden ist. Die Poesie trägt den Charakter subjectiver Innerlichkeit zu Davids Zeit wie heute; sie ist im Kindesalter die Ahnung vollkommener geistiger Gestaltungen, entfaltet sich aber in letzter Höhe erst in der Zeit des selbstbewußten Geistes, und in diesem Sinne gehen Dante, Shakespeare und Goethe über Homer und Sophokles hinaus, nicht allein im positiven Inhalte poetischer Gebilde. Giebt es eine Plastik vor den Griechen, so ist es nur eine unvollendete, die schönheitslose des dunklen Orients; tönt die Leier von Jubals Zeiten an; so ist diese wie die pindarische bis zur ambrosianischen hinab noch in knechtischer Kindheit befangen; Streiflichter fallen in jenes anschauende Kindesalter ohne Gemüthstiefe — aber die Blüte der Musik, d. h. die romantische Tonkunst tritt auf, nachdem sich der Kunstgeist in den letzten, feinsten, geistigsten Gestaltungen äußerer Anschaulichkeit erschöpft hat; die Musik erblühet nach der Malerei.

Dies ist der Standpunct, den Hegel unserer Kunst im Systeme angewiesen, und wie sich erweist, der historisch und wissenschaftlich richtige. Wie ich an einer anderen Stelle gezeigt habe (Neue Zeitschr. für Musik von R. Schumann, Jahrg. 1840, Band 12, S. 193—206), ist die eigentliche Vertiefung der Musik, ihr zu sich selbst kommen, ihre Blüte und Höhe erst nach und aus dem Protestantismus hervorgegangen, und die verjährte Sage von der unkünstlerischen Richtung der evangelischen Kirche eben in der Erscheinung der wahren, nämlich der romantischen Musik am einfachsten widerlegt, auch wenn wir gänzlich von den übrigen Künsten absehen wollen, obgleich auch in Poesie und Bildnerei seit 300 Jahren die bedeutendsten weltbewegenden Geister von Dürer und Shakespeare bis auf Goethe und Thorwaldsen fast durchweg Protestanten gewesen. — Hiermit ist auch die zweite, besondere Stellung der Musik gerechtfertigt, indem sie bei Hegel den Mittelpunct, das Centrum der romantischen Künste ausmacht, d. h. die tiefsten Bedürfnisse des romantischen Kunstgeistes erfüllt, ja in diesem Bereich die einzige absolute Kunst in derselben Weise zu nennen ist, wie im classischen die Sculptur; während die Malerei, noch mit der Materialität behaftet, gleichsam von dem plastischen oder classischen Principe Abschied nimmt, und umgekehrt die Poesie der immateriellen Identität so weit genähert ist, daß sie Schluß, Brücke und Uebergang aus dem Gebiete der Kunst zum reinen Gedanken bildet. Die Musik in ihrer subjectiven Heimlichkeit hat hingegen den Vortheil, eben so sehr von den Abwegen der Didactik und Tendenzsucht der Poesie, welche in die Prosa übergreift, als von der greiflichen Wirklichkeit realer sinnlicher Gestalten, wie sie das Gemälde bis zum prosaischen Portrait oder zur Carricatur liefern kann, entfernt zu bleiben, und erweist sich auch von dieser Seite her als die normale Kunst der Romantik.

Was nun die einzelne Ausführung dieses Capitels der Aesthetik bei Hegel betrifft, so ist nicht zu leugnen, daß es hinter den übrigen bedeutend zurücksteht, daß es am wenigsten systematisch fortschreitet und einige wesentliche Puncte entweder übersehen, oder unrichtig gestellt

und gedeutet, oder flüchtiger behandelt sind, als man es von dieser gründlichen Hand erwartet. Die gemeinsame Entschuldigung dieser Mängel ist die angeführte, daß Hegel selbst diesem Gebiete ferner stand und sich deshalb mehr mit allgemeinen Andeutungen begnügen mußte (S. 131). An uns ist es nun, das System zu ergänzen oder zu berichtigen, da die Grundlage, die der tiefsinnige Schöpfer gegeben, nämlich Einleitung und allgemeiner Theil tadellos und mit bewundernswürdiger Klarheit hingestellt sind. Der allgemeine Charakter der Musik, verglichen mit den übrigen Künsten, der Architectur, Sculptur, Malerei und Poesie, ist in seinen Hauptmomenten folgendermaßen entwickelt. Die Sphäre der subjectiven Innerlichkeit, das eingehüllte Leben und Weben in seinem eigensten Element, dem flüssigen Wechsel des Tones wiederklingen zu lassen, dem Schrei der Empfindung Seele, Schönheit, wahre lebensvolle Form zu geben, die Selbstproduction dieser Empfindungen, Kampf, Fortschritt, Auflösung, Verschwinden künstlerisch darzustellen und dem Mitempfindenden verwandte Vorstellungen zu wecken, ist die eigenthümliche Aufgabe der Tonkunst (S. 143—146). Hierbei fällt es auf, daß der bestimmte Inhalt der Tongebilde oder überhaupt die Fähigkeit der Musik, einen Inhalt auszudrücken, an verschiedenen Stellen entweder umgangen oder nur in abstracto angedeutet oder von der Hand gewiesen wird. Zwar gestehen wir von Seiten des künstlerischen Bewußtseins überhaupt so viel zu, daß eine Bestimmtheit wie in der Sculptur oder Poesie unserer Kunst fremd ist, und daß ein Thatsächliches, sei es Gestalt oder Begebenheit, der Musik unerreichbar. Bei Hegel aber gewinnt dieser Umstand sogleich die Form einer Anklage gegen die Inhaltsleere der Musik, gegen die wir uns erheben. Wie vorhin im Allgemeinen angedeutet, so ist eben dieser Punct die Schwäche des Systems, welche nur durch das Geständniß der Unbekanntschaft mit dem Positiven entschuldigt wird; denn sicherlich wäre selbst Hegel nicht zu der tiefen und gründlichen Fassung der Philosophie der Architectur, Sculptur, Poesie, Religion gelangt ohne ausgebreitete positive Kenntnisse in diesen Gebieten. Diejenigen Stellen nun, welche am meisten der Widerlegung bedürfen, sind fast durchweg diese den Inhalt der Musik betreffenden: S. 133. 142. 186.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Instrumente von A. Sax in Brüssel.

Der Instrumentmacher Adolph Sax in Brüssel hat sich ebenso durch eine wichtige Verbesserung der Clarinette als durch Erfindung zwei neuer Instrumente verdient gemacht. Auf den von ihm verbesserten Clarinetten findet sich nicht nur das tiefste es, sondern es ist auch das es im Chalumeau schöner als bei den alten. Eben so sind alle schwer auszuführenden Triller in dem Clairon, so wie die Arpeggien von f zu f im Clairon und eine Menge Passagen eben so leicht auf seinem Instrumente zu executiren als sie an Effect gewonnen haben. Mittelst einer kleinen Klappe nahe dem Schnabel hat Sax die schwer ansprechenden und unangenehmen schneidenden Töne des höchsten Registers, die von jeher dem Musiker wie Componisten ein Aergerniß gaben, denen des Mittelregisters an Weichheit und Lieblichkeit ganz gleich gemacht. Diese Töne, welche den Charakter der Flöte an sich tragen, können von pp in's ff getrieben werden und sprechen ganz leicht an, selbst das höchste b, das man sonst nicht zu schreiben wagte. Sax hat seiner Clarinette einen kupfernen Schnabel gegeben. Sie ist übrigens weit reiner gestimmt und leichter zu behandeln.

Die von ihm erfundene Baß-Clarinette hat von der alten nichts als den Namen. Auf derselben werden die Töne mittelst Klappen da angegeben, wo ihre Schwingungsknoten im Instrumente sich befinden. Sie hat deren 22. Bei vollkommener Reinheit und Gleichmäßigkeit des Tones läßt ihr weiterer Durchmesser größere Tonfülle zu. Weniger geeignet für Passagen in den höheren Tönen, liegt ihr Hauptvorzug in den mittlern und tiefen, deren Umfang nicht unbedeutend, da das Instrument 3 Octaven und eine Sexte umfaßt. Sie ist sehr lang. Der Becher berührt fast die Erde, und um der Sonorität nicht Eintrag zu thun, hat der Erfinder einen metallenen Schallreflector angebracht. Der Schnabel ist ebenfalls von Kupfer.

Das von ihm ebenfalls erfundene Saxophon ist ein Kupferinstrument mit 19 Klappen, ähnlich in der Form der Ophycleide. Sein Umfang beträgt 3 Octaven, die Applicatur ist leicht, der Ton sonor wie er bei keinem andern Blasinstrumente zu finden, und kann vom zartesten Piano in's gewaltigste Forte gesteigert werden. Es kann in der Höhe zur Melodie benutzt werden, obwohl es wegen seines ernsten und erhabenen Charakters sich weniger zu Passagen und Arpeggio's eignet. Sollten, was zu wünschen, die Instrumente des Hrn. Sax allgemeine Anwendung finden, so haben die Componisten alle Ursache, dem Erfinder dankbar zu sein. —

H. Berlioz.

Vermischtes.

*** In die Walhalla sind von Musikern gekommen: Händel, Gluck, Mozart und Haydn. Die deutschesten von allen, Bach und Beethoven, fehlen. Doch hätte man freilich auch von jenen nicht gern einen vermißt. —

*** Spontini reiste hier durch nach Italien, um wohl so bald nicht wieder zurückzukehren. Er hat von Berlin mit einer Composition Abschied genommen, zu der er sich auch den Text selbst gemacht. Wir werden vielleicht darauf zurückkommen —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 8. Den 26. Juli 1842.

Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, hieße ihm sein Handwerk verderben.

Göthe.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

Vergleichen wir die übrigen Disciplinen, um zu sehen, wie die Philosophie die Unterschiede des Inhaltes gefaßt, wie sie den Uebergang des Allgemeinen ins Besondere, des Besonderen ins Einzelne systematisirt hat. Im ersten Theile der Aesthetik ist der Bestimmtheit des Ideals die ausführlichste Erörterung gewidmet; von diesem Capitel aus erstrecken sich die Wirkungen in die speciellen der einzelnen Künste. Hiernach wird die Frage beantwortet, welches der wesentliche Inhalt der Sculptur sei (Band 2. S. 365 oder Theil III. Abschnitt 2. Cap. 1.), nämlich dem Elemente nach die allgemeinen räumlichen Formen, denen die in sich beruhende Objectivität des Geistes entspricht, in der das Subjective noch nicht zum Ausdrucke kommt; die selbstständige Beschlossenheit des störungslosen substantiellen Geistes — „das, was wir die Göttlichkeit nennen, im Gegensatz gegen die Endlichkeit" (S. 365 — 368) — mit einem Worte, was punctuell griechischer Geist, Boden und Anschauungsweise genannt wird. Wenn nun dieses gleich ziemlich im unbestimmtesten Allgemeinen stehen bleibt, so ist es doch in seiner Stellung als Grundlage und Keim der „schönen Sculpturgestalt" richtig ausgeführt und enthält alle Bedingungen, sich in der Aesthetik der Sculptur zu orientiren, worauf der Inhalt sich weiter dahin bestimmt, daß die Sculptur als Grundtypus ihrer Gebilde die menschliche Gestalt vorfinde (S. 370); hieraus folgt die Entwickelung der Physiognomik und Pathognomik der menschlichen Gestalt, freilich mit dem demüthigenden Präliminargeständniß, daß dieser nähere Zusammenhang des Geistes und Leibes auf feste Gedankenbestimmungen schwer zurückzuführen sei (S. 372); doch immer noch inhaltreich genug, um das Ideal der Sculptur aus sich zu entwickeln.

Eben so ist der Gang der Betrachtung, um den Inhalt der Malerei (Band 3. S. 16) zu gewinnen. Die für sich seiende Subjectivität, welche das Element der Malerei belebt, läßt eine größere Ausdehnung des Stoffes zu, indem es ihr, als der dem Gemüthe sich nähernden Kunst, nicht verwehrt ist, wie der Sculptur, das particulare Leben, die concrete Wirklichkeit, das Willkürliche in sich aufzunehmen, weil sie von den objectiven Raumdimensionen die gröbsten materiellen getilgt, bis zur Fläche reducirt hat, und sich auf die ideelleren Elemente des Lichtes, des Scheines, der Farbe erbaut (S. 19 — 25). Wie sich aus diesen allgemeinen Betrachtungen das Positive des malerischen Inhaltes, seine unendliche Mannigfaltigkeit, seine Particularisation, die gemüthliche, willkürliche, humoristische Auffassungsweise bis zum Extrem der Erscheinung, wo der Inhalt in dem künstlerischen Scheinenmachen sich verflüchtigt, weiterhin ergiebt, brauchen wir hier nicht ausführlicher zu berühren. — Aehnlich, doch für die unendliche Breite des Stoffes mehr andeutend, ist die Untersuchung über den Inhalt der Poesie geführt (Bd. 3. S. 228. 237), die künstlerische Phantasie als Element, die geistigen Interessen als der Inhalt.

Stellen wir nun die angeführten Erörterungen über den Inhalt der besonderen Künste mit der über die Musik zusammen, so fällt es in die Augen, daß den homogenen Erörterungen oft entweder geflissentlich ausgewichen oder ein anderes untergeschoben ist, was dem Kunstgeiste an sich fremd war. Schon die allgemeine Eintheilung dieses Capitels geht nicht den geschlossenen Schritt wie

die der übrigen. Während bei der Malerei der Fortschritt des Allgemeinen zum Besonderen und Einzelnen sich gliedert in die Betrachtung a) des allgemeinen Charakters, b) der besonderen Bestimmtheit des Inhalts, c) der historischen Entwickelung — und ähnlich bei der Poesie, systematisch schärfer, die Gattungsunterschiede den dritten Untertheil ausmachen: — so finden wir dagegen bei dem Capitel der Musik den merkwürdigen Fortschritt: a) Allgemeiner Charakter, b) besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel, c) Verhältniß der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt — welches letztere nur dem triangulären Rhythmus zu Liebe eine eigne Stufe in Anspruch nimmt, da es in der That eine Unterabtheilung jenes b ist. Man könnte sich dabei beruhigen, daß in diesem c allerdings ein Neues, Drittes, nämlich die geforderte Specialisirung der Gattungsunterschiede der Musik (vgl. Poesie, Sculptur rc.) gegeben oder großentheils verborgen liege, und also vielleicht nur die Ueberschrift zufällig mißrathen wäre. Aber theils waltet jene rubrikalisch angedeutete Rücksicht wirklich vor, theils sind die Gattungsunterschiede selbst nur äußerlich gefaßt oder in einzelnen Reflexen angeführt, jener Mangel also in der That nicht gehoben. Wir müssen, um das Princip der Eintheilung zu finden, etwas weiter zurückgehen.

Im subjectiven Geiste, der als die Quelle der Tonkunst wissenschaftlich erwiesen ist, liegt eine Mannigfaltigkeit von Unterschieden eingewickelt, Sinnlichkeit, Gefühl, Empfindung, Anschauung, Verstand rc., welche, jedes in einseitigem Zwiespalte begriffen, dennoch im Ganzen verträglich bei einander wohnen müssen; ihre Totalität, die Vernunft, begreift sie insgesammt und bedient sich ihrer als gegliederter Arme, um in die Welt hinaus und in sich zurückkehrend hineinwärts zu wirken und sich zu offenbaren. Die letzte Offenbarung des Gedankens geschieht im Worte, in der vernünftigen Rede, heißt es im Hegel'schen Systeme. Dieser Ausdruck ist, für sich genommen, nicht zu widerlegen. Denn Alles, was wirklich gedacht ist, kann in Worte gefaßt werden, und wo ein Mangel des Wortes bei Individuen oder Völkern stattfindet, nehmen wir an, daß dieser den Mangel der Idee anzeige. Daß wir übrigens Wort und Idee deshalb als Eins fassen sollen, ist noch Niemanden eingefallen zu sagen. In dem Aussprechen selbst entflieht die Idee — durch das Zeichen als solches geht immer ein Theil des Inhaltes verloren — und Hegel selbst hat nicht Alles gesagt, was er wollte, dichtete und dachte. Immer bleibt ein unendlicher Ueberschuß auch neben der reichsten Fülle gesprochener Worte im Subjecte zurück. Das Subject selbst ist ein Unendliches, Unfaßbares, dem Worte ewig Unerreichtes.

Dies ist das Unsägliche. Der Begriff des Unsäglichen, wenn es ja einer ist, hat seit dem famosen Worte in der Phänomenologie (S. 83) einen sehr üblen Ruf bekommen. Er ist dort als Consequenz des ersten sinnlichen Wissens systematisch abgebildet; ihm aber daher (sic) den allgemeinen Charakter des Unwahren, Unvernünftigen, blos Gemeinten als philosophische Brandmark aufzudrücken, ist eine weitere Consequenz, die sich von der täglichen Erfahrung an bis zu den sublimsten Gedankenspitzen jeden Augenblick widerlegt. Das unnennbare Sieden und Brausen der Gefühle, so wie die sanfte wallende Empfindung befriedigter Thatlust und sinnender Schwärmerei läßt sich nicht ohne Weiteres als nichtig und gedankenleer wegdisputiren, vielmehr ist diese subjective Innerlichkeit Anfang und Ende selbst der tiefsinnigsten Gedankenentwickelungen, so wie der Gedanke von dem punctuellen Impulse subjectiven Willens seinen Ausgang nimmt, so kehrt er auch ewig zu dem stillen verschlossenen Gemüthsleben zurück, dort seine uranfängliche Heimath findend und erkennend, und um so mehr, je weiter von diesem ersten Seelenleben die thätige Kraft sich in entlegene Bahnen entfernt hat. Es ist eine psychologische Thatsache, daß die tiefsinnigsten Denker auch im Gemüthsleben die reichsten, unendlichsten sind; und das deutsche Volk, welchem vorzugsweise die Arbeit des Gedankens beschieden ist, hat von jeher in schwärmerischer Empfindung und jenseitigem Sehnen alle anderen übertroffen. Und eben darum ist bei ihm die Musik einheimisch und nirgend die wahre Tiefe dieser unsäglichen Kunst so ausgekostet, wie bei dem deutschen Volke.

Man kann die Frage von der anderen Seite auch so fassen: ist alles in Worten Gesprochene fertiger, gewordener Gedanke, so ist das dunkle Reich des Ungesprochenen der werdende, erzeugende, lebend webende Gedanke. Was vor und nach dem Worte liegt, ist nicht das schlechteste Theil unseres Geistes. Es handelt sich hier nicht um einen Vorrang, ein Mehr und Minder der Ehre oder Höhe, welches dem einen oder anderen Gebiete des Geistes zukomme. Wenn der Philosoph in Consequenz des Systems dem Reiche des selbstbewußten Gedankens den höchsten Platz vindicirt, so ist leicht dagegen die Bemerkung zu machen, daß die übrigen Geistesgebiete, als Recht, Religion und Kunst — eben darum, weil sie außer dem reinen Gedanken noch eine bestimmte Hülle von Fleisch und Bein haben, durch diese positive Materialität an Thatkraft gewinnen, was ihnen etwa an abstracter Durchsichtigkeit gebricht. Auch wird Niemand den großen Denker so mißverstehen, als wenn er nur im Gedanken alle Menschlichkeit und Menschen-Thun und Treiben beschlossen haben wollte: wer, wie manche, sich zu solchem Mißverständniß hinneigt, vergißt der köstlichen Erörterungen über Subjectivität und Individualität, und kann sogar Hegel's Behandlung positiver Disciplinen, als: Wissenschaft der Natur, des Rechtes,

des Schönen, der Religion nur halb verstehen. Nur in Einem scheint Hegel selbst Veranlassung zu diesem Irrthume gegeben zu haben, vielleicht durch die Kürze der Beweisführung, mehr noch durch das immer hindurchspielende Unsägliche, das er entweder nicht eingestand oder im Preise herabdrücken wollte, auf diesen Abweg geleitet. Dieß ist die durch die ganze Aesthetik (auch durch andere positive Disciplinen) hindurchgehende Vernachlässigung des natürlichen Elements. Wenn z. B. von der Malerei im Allgemeinen oder von besonderen Kunstzweigen oder von einzelnen Kunstwerken die Rede ist, so ist es immer nicht nur überwiegend, sondern ausschließlich der Gedanke, die innerste subjective Seele des Künstlers, welche zur wissenschaftlichen Besprechung kommt; der zauberischen Wirkung des materiellen natürlichen Elementes wird entweder gar nicht gedacht, oder in der Weise, als wäre es ein lästiges, fremdes, was erst abgezogen werden müsse, ehe der Geist zu sich selbst käme. So bleibt der Gedanke die abgezogene Quintessenz des Kunstwerkes, zwar nicht in leerer Verstandesabstraction wie in früheren Systemen, aber doch immer weit genug vom Leben und Genuß der Gegenwart entfernt, um zu zeigen, wie alles Denken, Sinnen und Sprechen doch menschlicher Weise immer approximativ bleibt. Wendet man gegen diese Einwürfe ein, daß der Gedanke eben nur Gedanken zu suchen und zu beweisen in seiner Bestimmung habe, dagegen die äußere Materiatur als das Vorliegende, Bekannte voraussetze, so ist dieß gar nicht zu verneinen, aber eben damit eingestanden, daß den Gedanken immer begleitend und durchdringend, das Unsägliche mitwirke, und fortwährend in lebendiger Weise ihn durchschlinge und durchwehe, was mit keinem anderen Maaße zu fassen ist, als an und mit sich selbst. — Ein zweiter Einwand, den die legitimen Vertheidiger jener eisernen Energie des Gedankens hier zu machen pflegen, ist scheinbarer, doch nicht stichhaltiger. Es heißt nämlich, sobald dergleichen Fragen nach dem quid, nach dem Uebergange des Allgemeinen ins Einzelne entstehen, oder nach dem Zwiespalt zwischen dem reinen Gedanken und der concreten Realität: davon sei in der Wissenschaft nicht die Rede; es komme nicht darauf an, das Dieses zu wissen, sondern das Allgemeine. Hegel selbst fertigt einmal in der Logik (Theil I. S. 168), die nach dem Puncte fragen, wo das Unendliche zur Endlichkeit komme, derb genug als einfältige Frager ab, doch ist damit die Frage freilich nicht erledigt, und in allem Weiter-Bestimmen bleibt immer der Indifferenzpunct ungenannt, den jene einfältige Frage sucht. So auch in der Aesthetik (Thl. 3. S. 236), wo die alte Frage: „was ist poetisch?" auf die Seite geschoben wird: „Glücklicher Weise können wir der „Frage an dieser Stelle ausweichen; — — denn wir „haben aus dem Begriffe die Realität desselben zu ent„wickeln gesucht; — — die Entscheidung, ob etwas „wirklich ein poetisches Product sei oder nicht, ist aus „dem Begriffe selbst zu entnehmen; — im ersten Theile „ist bereits das Schöne und das Ideal entwickelt." — Es ist entwickelt, aber jedesmal mit der Bemerkung geschlossen, daß es sich im einzelnen lebendigen Kunstwerke, in der Realität zu bethätigen habe: also das Wie liegt in der Mitte: Wo? es ist unfaßbar.

Das natürliche Element der Schönheit ist das Mystische, das ewige dem Verstande unlösbare Räthsel — und in diesem Sinne ist richtig behauptet worden, alle Schönheit sei unbeschreiblich, entziehe sich am letzten Ende der Deduction und fordere eine specifische natürliche Befähigung. Aber nicht allein dem berechnenden Verstande, der einseitigen Abstraction sind diese Tiefen unzugänglich; auch die speculative Philosophie erfaßt nicht die ganze Totalität der Kunst oder des Kunstwerkes selbst; sie faßt nur die Form ihrer Entwickelung. Das Geheimniß der subjectiven Kunstseele, sei es von der Seite der Activität, als im productiven Künstler gefaßt, oder von der entgegengesetzten passiven Seite, als in Kunstwirkung, Auffassung und Genuß der Empfangenden: es bleibt ewig ein Geheimniß. Wir müssen Gewicht auf diese Behauptung legen, weil viele Schüler Hegel's den edlen Meister so sehr mißverstanden haben, als hätte er den hochmüthigen Unsinn gepredigt: unsere Weisheit könne Alles wissen. „In dem offenbaren Gotte ist kein Geheimniß mehr" — das heißt: wir wissen von ihm aus Offenbarung und Vernunft, daß und was und wie er ist; aber jenseit dieser Qualitäten ruhet im Dunkel die ewige Totalität, welche wir nicht wissend begreifen; die Unerschaffenheit allein ist ein Begriff, den wir nicht ausdenken können, der zum Wahnsinn führen kann — oder wenn er ja wirklich gedacht würde in eines Menschen Brust, diese schwache Brust sogleich zersprengen würde, und das Endliche tödten. So ist es in allen geistigen Gebieten, und daher wohl zu warnen vor dem verderblichsten Hochmuthe, der Wissenschaft und Menschheit zerstören würde, wenn er einmal zur Herrschaft käme. So wenig wir eines Wurmes Leben aus der Idee construiren können, so wenig können wir die Idee eines Kunstwerkes mit aller Speculation erschöpfen. Schon dieses, daß selbst Hegel zum Verständniß aller positiven Disciplinen, wie er selbst es in sich hatte, so auch von den Lernenden ein praktisches Hineinleben, ein Insichhaben als Voraussetzung forderte: dieses selbe ist, was wir vorhin auszusprechen suchten, die ewige petitio principii, die wir in menschlichen Dingen nicht los werden. Oder kann die speculative Philosophie dem Blinden ein Gemälde, dem Tauben einen Akkord oder die Idee der Musik deduciren? — Was nicht im Menschen ist, das kommt auch nicht aus ihm heraus. Dieses Insein aber ist zunächst na-

türliches Dasein, ursprüngliche Gottesgabe, deren tiefster Grund, Gott selbst, außer allen Syllogismen des Verstandes, über allen Entwickelungen der Speculation, in unergründlicher Ferne schwebt.

Es kommt hier darauf an, das Geständniß abzulegen, daß alles menschliche Denken ewig approximativ bleibt; daß wir uns selbst nicht belügen, indem wir mit kühner Anmaßung glauben, durch unsere Gedanken das Weltall congruent zu decken, das wir doch nicht nachschaffen können. Haben wir diese Asymptote uns selbst aufrichtig gestanden, so fühlen wir jenes Mystische durch alle Reiche des Wissens und des Seins hindurchwallen, ohne uns durch solche Finsterniß schrecken zu lassen. Denn ein Licht ist da, welches auch die tiefste Finsterniß erhellt: Liebe und Glaube — auch darin dem physischen Lichte vergleichbar, daß es Voraussetzung ist und im letzten Grunde unerklärlich. Ist hiermit nun der Gedanke ab und todt? Sollen wir uns zurückwerfen lassen in die alte Nacht des kindlichen Aberglaubens, oder, damit unberuhigt, zu dem abstracten farblosen Lichtstrahl des kahlen Verstandes zurückkehren, oder höher hinauf, zu Kant, dem wärmeren Lichtpropheten, bei dem noch alle speculative Wahrheit prophetisch, als Postulat, unerforscht und unerwiesen wie im Schöpfungsdunkel verhüllt lag? — Wir können nicht zurückkehren in unsrer Mutter Schooß; noch weniger können wir wegwerfen, was die Zeit gereift hat, den ungeheuren Gewinn der Speculation: organisches Wissen, Gedankenfreiheit, die sich aus sich selbst erzeugt, Ahnung unendlicher Wahrheit, Schönheit und Seligkeit. Daß wir nur auch nie der Mutter vergessen! Wir haben uns nicht selbst gemacht, und dieß vom Anderen herkommen bleibt die unendliche Voraussetzung, über die wir Menschlein nicht wegkommen; und wenn die ganze Menschheit speculativ würde, so könnte doch niemals kraft der Gewalt des Gedankens Jemanden etwas gegeben werden, was er nicht schon hätte. Das Hinzugebrachte, das Erbe vom Vater ist es, was auch den König aller Denker immerfort erinnert, daß er in endlicher Menschheit befangen ist.

So wie uns das Individuelle immer ein Abgrund bleibt, den zu erforschen kein fremder Gedanke ausreichende Kraft besitzt, so auch alles Uebrige, was der gewöhnliche Menschensinn heilig, schön, selig, unendlich nennt. Das sind die dunklen Gewalten, die das Wort durch keinen Zauber zu beschwören vermag. Es hilft nichts, wenn man sich dann mit der Ausrede hilft: „was nicht in Worte aufgeht, ist das dumpfe sinnliche Gefühl, die niedere Region unentwickelten Bewußtseins.“ Denn es unterliegen, die so sprechen, dem humoristischen Tadel des Dichters:

Daran erkenn' ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht fasset, steht euch meilenfern
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht,
Was ihr nicht rechnet, meint ihr, zählt auch nicht —

während die gemeine Meinung, menschliches Bescheiden, bei dem Unbegriffenen in demüthiges, gerührtes Staunen ausbricht, ehe sie wagt, das fertige Wort zu geben. — Und zweitens: Zugegeben, daß jenes dunkle überquellende Gefühl der Demuth vor dem Heiligen und Unendlichen das geringere sei, und sich mit dem speculativen Denken keineswegs zu messen habe: ist es deshalb schon begriffen, demonstrirt? Es paßt nicht in's System: muß es deshalb herausgeworfen werden? Es entzieht sich dem Worte: ist es darum schlechter an sich? Wie, wenn dies umgekehrt seine eigne Kraft wäre, von keinem Begriffe begriffen zu werden? Wenn der Philosoph selber die Unbegreiflichkeit eingesteht, so muß es doch nicht so ganz kleinlich und unbedeutend sein, da der speculative Begriff, der sich rühmt, Himmel und Erde zu begreifen, bei diesem kleinen Menschenherzen kopfschüttelnd, unbefriedigt umkehrt, und der unendliche Alles umspannende Gedanke an diesen stummen endlichen Klippen zerschellt. — Kein Philosoph hat den tiefen, mystischen Sinnenreiz des Lachens und Weinens deducirt: ist es darum nichts als blödes thierisches Getöne? Und hätten wir es auch anatomisch, physiologisch und naturphilosophisch ergründet, so wäre noch immer nicht erklärt, wo nun die Brücke zu finden, das Band, das hier diese geistige Empfindung mit diesen Nervenzuckungen verbindet: auch dieses ist eine Aufgabe der erwähnten Art, welche in mystische Geheimnisse ausläuft. — Diesem Natürlich-Mystischen gehört Liebe und Schönheit an. Alle philosophischen Formeln und Gedankenentwickelungen geben von ihnen immer nur Merkmale, nicht das Wesen selbst; sie können nur nachweisen, was an ihnen sei, nicht sie selbst reproduciren. — Wird aber hingegen erwiedert: dies sei Sache des Künstlers — oder des Herzens, oder der Natur, zu reproduciren, ein Dieses zu schaffen: so ist dies ganz richtig erwiedert, und zugleich damit zugestanden, daß es ein Bereich des Natürlichen, Individuellen gebe, wohin keine Philosophie dringt. Und dies ist nicht der schlechteste Theil dieser schönen Welt.

(Fortsetzung folgt.)

Liederschau.

(Fortsetzung.)

3.

Henry Hugh Pearson, 6 Lieder von Robert Burns für eine Singstimme m. Pfte. — Op. 7. — Leipzig, bei F. Kistner. —

Ein eigenthümlicher Geist weht uns aus diesen Gesängen an, nicht der des Meisters, aber der einer inte-

(Hierzu eine Beilage.)

essanten ausländischen Persönlichkeit. Die Lieder leiden fast sämmtlich noch an einer gewissen Ueberfülle, wie sie theils Unsicherheit im Technischen, theils die Absicht, Alles gleich möglichst gut machen zu wollen, in jungen Componisten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird sich mit dem reiferen Alter durch Uebung und Selbsterkenntniß mildern. Um es kurz zu sagen, es scheint uns zu viel Aufwand gerade an diese Texte verschwendet; es sind zu viel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes soll damit dem jungen Künstler in keiner Weise vorenthalten sein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern spricht, nimmt uns für ihn ein; aber er that zu viel und fehlte ästhetisch, während er freilich überall das Beste wollte. Die Burns'schen Gedichte lehnen vornherein, zum größten Theile wenigstens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie sie in der Composition ersichtlich ist; es sind wohl Ergüsse einer wahrhaften Dichterstimmung, aber immer schlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Componisten auch so sehr, darum fügen sich seine Worte wie von selbst zum Liede, und am natürlichsten in jene Form, wie sie dem wirklichen Volksliede eigen ist. Der Componist wollte aber mehr als dieses; er giebt meistens große ausgeführte Stücke, die wohl einen strebsamen Musiker verrathen, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerspruche stehen; oft hat seine Musik sogar einen dramatischen oder theatralischen Anstrich, und hier scheint er am weitesten vom Ziele zu sein. Halten wir also die Auffassung der Gedichte für zum Theil verfehlt, und namentlich das 1ste, 3te und 5te Lied für viel zu anspruchsvoll und schwerfällig, so müssen wir doch auch in diesen manches Eigenthümliche anerkennen und vor allem ein charakteristisches Etwas, eine kräftige edelmännische Gesinnung, wie wir sie an so vielen seiner Landsleute zu finden gewohnt sind. Dies läßt sich nicht mit Worten nachweisen; dies muß Jedem sympathisch aus seiner Musik entgegen wehen. Jeden kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erscheint, müssen wir aber das Wort reden in der musikalischen Gegenwart, die sich so überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meistern zum Entgegengesetzten neigt, als ob nicht noch vor Kurzem ein Beethoven gelebt, der es sogar in Worten ausgesprochen: „dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer." Daran aber denken die Wenigsten und sinnen gerade auf stärkste Rührung. Man sollte sie zur Strafe sämmtlich in Weiberkleider stecken. Also Schluchzen und Weinen ist die Sache unsers Engländers nicht; er giebt markigere Melodieen als man sie gemeinhin in deutschen Liederheften findet, uns dies macht ihn uns werth. Sollten wir einzelne der Lieder hervorheben, die uns am meisten zugesagt, so sind es „John Anderson" und das „Soldatenlied", jenes ist ganz von dem wehmüthigen Tone durchdrungen, der das Gedicht in so hohem Grade beseelt, und hat trotzdem charakteristische Kraft; im „Soldatenlied" umspielt uns ein Anklang an das Marlboroughlied mit eignem romantischen Reiz, daß wir uns in die schottischen Hochlande versetzt fühlen. Die Lieder sind wohl ursprünglich auf das Englische componirt; doch stehen auch deutsche Worte bei. —

W. Z.

(Fortsetzung folgt.)

Für Orgel.

Schluß des Schr. an die Red. d. Bl.

Damit Sie aber sehen, Verehrteste, daß ich nicht in milzsüchtiger Einseitigkeit die Sache nur von der Schattenseite betrachte, so will ich Ihnen noch zwei Erscheinungen nennen, die man einem Organisten, der auf seine Reputation hält, wenigstens anbieten kann, ohne ihm eine Sottise zu machen. Ich meine erstlich die

6 Orgelstukken gecomponeerd door J. G. Bastians, uitgegeven door de Maatschappy dot bevordering der Toonkunst. — Amsterdam, Theune. — fl. 8. —

Ein in jedem Betracht Achtung forderndes Werk, das seine Beurtheilung, oder deren Resultat, schon auf dem Titel trägt in der Angabe, daß es von der Gesellschaft zu Beförderung der Tonkunst herausgegeben sei. Es ist aber weder für dürftige Orgeln, noch für deren noch dürftigere Behandler. Denn obwohl eine Virtuosität, nur als solche, — glänzende Pedalsolo's und sonstige Künstlichkeiten — nirgends hervortritt, so muß doch der Spielende seiner Gliedmaßen zur Einzel- und Gesammtwirkung vollkommen mächtig sein, und Hände und Füße zu selbstständiger Thätigkeit gebildet haben. Der Gebrauch dieser Orgelstücke beim Gottesdienst wird freilich nur ein beschränkter sein können, da der Organist natürlich die nöthige Zeit für alle die Verlesungen, Vermeldungen, stereotype Wechselgesänge u. dergl., mit denen wir unsrer Gottesverehrung Mannigfaltigkeit zu geben wissen, und für die vielen Liederverse nicht muthwillig vergeuden darf, in denen wir dem lieben Gott alles was wir thun wollen und sollen, und was nicht, eben so ausführlich als gemeinverständlich vorsingen. Doch ist Einzelnes auch bei der gewöhnlichen Liturgie und die größern Stücke bei besondern festlichen Gelegenheiten oder zum Ausgang, wo ein solcher dem Organisten noch zusteht, zu gebrauchen.

Die Stücke sind aber folgende: Großes Präludium und Fuge; Andante über eine neue Choralmelodie; 5stimmige Fughette mit Choral; 4stimmiges Vorspiel; figurirter Choral; Doppelfuge; — Styl und Auffassung, sowohl was das Technische des Satzes, als die Mechanik der Instrumentbehandlung betrifft, sind überall nobel und kirch- und orgelwürdig zu nennen, wenn auch in der Motivenerfindung da, wo sie sich nicht an Gegebenes anlehnt, die Phantasie des Componisten nicht gerade immer hervorstechende Originalität und hohen Schwung beurkundet. Am meisten befriedigt in jeder Hinsicht hat mich die Fuge in Nr. 1., dann die Behandlung des Chorals „Jesu meine Freude" und die Doppelfuge am Schlusse. Die Weisungen für die Registrirung werden geschickte Organisten den ihnen zu Gebote stehenden Werken zu accomodiren wissen (bei Nr. 1. wird die Mitwirkung eines hilfreichen Freundes kaum zu entbehren sein); ihnen empfehlen wir die Sammlung mit aller Achtung vor dem Talent und der Bildung des Componisten.

Das andere der zu empfehlenden Werke ist ein encyclopädisches:

Der Orgelfreund, Vor- und Nachspiele, Trio's, Fugen 2c. von verschiedenen Componisten, herausgegeben v. G. W. Körner, 1. Bd. Hft. 1—6. — Erfurt, W. Körner. — Leipzig, C. A. Klemm. — 2 Thlr., jedes Heft ½ Thlr. —

Eine periodisch erscheinende Sammlung, die den verschiedensten Interessen und Bildungsstufen entgegen zu kommen sucht. Von dem praktischen Tact, mit dem dieselbe redigirt wird, kann der Umstand, daß im Zeitraum von 4 Monaten drei Auflagen der ersten Hefte nöthig wurden, allerdings als Beleg dienen. In der That wird so ziemlich Jeder in jedem Hefte etwas nach seinem Sinne und seinen Fähigkeiten finden. Nur das 4te Heft ist ausschließend für Mindergeübte berechnet und wird unter dem Titel „35 Cadenzen und kleine Vorspiele v. J. G. Töpfer", auch einzeln ausgegeben. Die übrigen Hefte enthalten zum größern Theil neue Originalbeiträge jüngerer Orgelcomponisten, zum Theil ältere Stücke, von Kittl, Fischer, Krebs u. A., die theils nur im Manuscript vorhanden, theils in vergriffnen Sammlungen sich befinden. Einige Nummern und Namen, wie sie mir ein nochmaliges summarisches Durchblättern an die Hand giebt, will ich noch hier anführen: Nr. 8. v. Kittl, ein kleines leichtes Stück, in dessen Einfachheit aber die Meisterhand sich offenbart; Nr. 14. Vorspiel mit Choral v. Meister; Nr. 18. freies Vorspiel v. Fischer; Nr. 36. Trio mit Choral v. Pachelbel; Nr. 39. Vorspiel v. Wedemann; dann die Beiträge von Kühmstedt, Höpner, C. F. Becker, Böhner u. A. Daß es nicht an einzelnen Stücklein fehlt wie die Eingangs meines Schreibens erwähnten, ist freilich wahr, sie bilden aber die geringe Minderzahl. Summa: die Sammlung ist wohl zu empfehlen, als nützlich und fördernd, und — wohlfeil, was einem deutschen Organisten auch nicht ganz gleichgiltig sein kann. Somit empfiehlt sich

Ew. Wohlgeboren

ergebenster

H. Grobgedakt.

Vermischtes.

. In der Wiener mus. Zeitung fordert Hr. A. Fuchs um Nachricht über eine verloren gegangene Cantate von Franz Schubert auf. Das Werk hieß „Prometheus" und war schon im J. 1818 in Wien öffentlich aufgeführt worden. Wenn doch die wirklich vorhandenen noch ungedruckten Compositionen F. Schubert's erst an's Licht gebracht würden. So liegt in Berlin in der Bibliothek der königlichen Bühne noch eine große Oper von ihm, die er für die verstorbene Sängerin Milder geschrieben und die diese in Berlin womöglich zur Aufführung zu bringen versprochen hatte. So befinden sich in Wien noch gegen 50 größere Werke im Besitz seines Bruders Ferdinand. Es geschieht nichts von selbst; die es angeht, sollten sich darum bekümmern, daß die Welt endlich zur vollen Würdigung Schubert's gelange. —

. Die Aachener Liedertafel, die bei dem vorjährigen Gesangskampf in Brüssel den Sieg davontrug, hat von der städtischen Behörde zu Aachen eine Ehrenfahne erhalten, die ihr am 22sten Juni in solenner Weise überreicht wurde. —

. In Wien wurden nach einem detaillirten Bericht von J. Fischhof in der vorigen Saison, außer 11 Akademieen im Kärnthnerthortheater, im Ganzen 109 Concerte gegeben. —

. Miß Adelaide Kemble ist in Dublin zum letztenmal öffentlich aufgetreten; sie verheirathet sich vornehm mit einem spanischen Edelmann vom ältesten Blut. —

. Die Gaßner'sche „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine" geht rüstig vorwärts; es erscheint demnächst das 6te Heft. —

. Hr. Capellmeister O. Nicolai in Wien, der bekanntlich einige Opern für Italien schrieb, componirt jetzt eine deutsche für Wien. —

. Dem Chef des Hauses Haslinger folgte einige Wochen später der einer ebenfalls berühmten Firma, Dominik Artaria; er starb im 67sten Jahre. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 9. Den 29. Juli 1842.

— Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da siehet und erkennt man erst zum Theil (denn gänzlich kann's nit begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke.

Luther.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

Wollte nun die Philosophie etwa behaupten, alle diese Fühlenden, Schaffenden, Dichtenden wären nichts als gemeine Handlanger, die sich glücklich zu schätzen hätten, wenn sie unter der Scheere des Gedankens zugeschnitzt und gelegentlich als Stein und Mörtel zum Gedankenbau verwandt würden? Wollte ein Philosoph dergestalt die ganze blühende Welt lebendiger Erscheinungen nur zu seinem Gebrauche verwenden, das ihm Unbrauchbare aber als schalen Ueberfluß fortwerfen, dem geschähe besser, wenn er am Ende der Welt auf dem ausgebrannten Erdklumpen erschiene, und von Schönheit und Natur befreit an und für sich speculirte. Und zudem ist, was diese grobe Verkennung des Gemüthslebens und aller heiligen Geheimnisse bei Manchem von Hegel's Schülern bewirkt und zu den abenteuerlichsten Spöttereien bewogen haben soll, wiederum einem Mangel an Verständniß zuzuschreiben. Alle jene bekannten Sätze in der Phänomenologie und Religionsphilosophie, welche auf eine Herabsetzung des Gemüthes, Glaubens und Herzens hinzuzielen scheinen, bedeuten im Zusammenhange etwas ganz Anderes, als wenn man sie fetzenhaft herausgerissen an die Parteifahne klebt, gleichsam wie versus memoriales oder paränetische Sprüchlein zum Haus- und Kriegsgebrauch. Von solchen Jeanpaulisirenden Einzelheiten, die für sich etwas bedeuten, ist Niemand freier als Hegel. Das bei sich beharrende Gemüth, die indische Selbstgenügsamkeit dessen, der im unentwickelten Gefühle beruhen bleibt, die Anmaßung der Subjectivität, aus sich heraus Welt und Wissen zu beurtheilen: diese sind's, welche dem klaren Blicke des kühnen Weisen ein Greuel sind, und die er mit Schwert und Feuer des Gedankens verfolgt. Aber nirgend ist diese stille erste Welt an und für sich als das durchaus Schlechte, Unvernünftige dargestellt, was der Vernünftige um jeden Preis los werden müßte; dies spricht er selbst auf's Bestimmteste aus in einer Schulrede (über die Bildung durch classische Sprachen, Werke 1, 135 ff.), wo es heißt: „Unglücklich der, dem die Welt der Gefühle entfremdet ist; „ihm ist der heilige Boden entrissen, auf dem „das concrete Leben erst erwachsen kann und zu dem es „immer zurückkehrt." — Man sieht, es gilt auch hier der alte Spruch: Herr, bewahre uns vor unseren Freunden! Vor den Feinden wollen wir's selbst schon thun.

Es versteht sich also wohl von selbst, daß mit den vorhin gemachten Einwendungen weder die Speculation, noch der gewaltige Lehrer, der sie zuerst zum Systeme gebildet, soll angegriffen werden. Nur die falschen Consequenzen können wir nicht stehen lassen, welche viele seiner Schüler theils in offenbarem Mißverständniß seiner Worte, theils als Fortentwickelung unvollendeter Anfänge der neuesten Philosophie aufgeheftet haben. — Wenn nun die Aesthetik im Allgemeinen sich in der Erforschung des ganzen Gebietes der Kunst nach der Seite des Gedankens hin fruchtbar erwiesen und uns einen unendlichen Schatz zu reicher Bearbeitung gegeben hat: so dürfen wir uns um so weniger verhehlen, wie sehr hiergegen die Betrachtung der natürlichen Seite zurücktritt. — Ehe wir zu diesem Inhalte selbst fortgehen, müssen wir uns zuvor gegen einen naheliegenden Einwurf sicher stellen. Haben wir vorhin dies natürliche Element als der Speculation und der Worterklärung fernerliegend bezeichnet, so mag das Beginnen wunderlich erscheinen, um dennoch mit demselben Werkzeuge ihm näher zu rücken,

das eben als unzulänglich bezeichnet war. Darauf ist zu entgegnen: zuerst, daß hier in derselben Weise, wie die werdende, sich entwickelnde Vernunft, mit dem Glauben an sich selbst beginnend, anfangs den naiven Widerspruch begeht, durch das unvollkommene Werkzeug ein vollkommenes Werk erwirken zu wollen, wie z. B. Kant in der Kritik der reinen Vernunft es gethan — so auch in allen wissenschaftlichen Gebieten derselbe Gang sich als naturgemäßer erweist und anfänglich genommen werden muß. Ferner: da wir von vorn herein die Approximation als letztes Ergebniß des menschlichen Wissens eingestanden, so dürfen wir es wohl wagen, auf der breiten Basis dieses Geständnisses fortbauend, das Was, Wie und Wo dieser Natürlichkeit zu bezeichnen.

Der Streit um den Vorzug von Charakter und Schönheit, mit dem die ältere Aesthetik so lange beschäftigt war, ist allgemein ausgesprochen der Gegensatz von Geist und Natur. Die neuere Aesthetik seit Hegel hat im Sinne der Speculation den Gegensatz als solchen versöhnt und aufgehoben: dessen ungeachtet muß er, ehe man an die Ausgleichung geht, in abstracter Scheidung vorgestellt werden, wenn wir auch durch die heutige Philosophie vor dem Irrthume gesichert sind, ihn als beharrlich bleibenden anzusehen. „Die Natur ist der „Ausdruck des Geistes, der Leib sein Werkzeug — alles „Leibliche verräth das hinter ihm liegende Vernünftige" — diese und ähnliche Sätze, der neuesten Philosophie entnommen und an sich unwiderleglich, zeigen doch immer auf's deutlichste, daß die Natur dem Geiste ein Anderes ist. So spricht es auch Hegel selbst aus in der Encyclopädie und an unzähligen anderen Stellen. Als dieses Andere nun hat sie ihre eigene Selbstständigkeit dem Geiste gegenüber, d. h. sie geht nicht völlig in den Geist auf. Alle menschlichen Gedanken gerathen bei der Betrachtung des Natürlichen zuletzt auf einen Punct des Stillstandes und der Umkehr, welcher nicht abzuleugnen ist, und auf's Schlagendste die Endlichkeit des Denkens darthut. Diese nichtcommensurable Seite der natürlichen Dinge deshalb von der Hand zu weisen, das ist der Hochmuth der Speculation, vor dem wir uns zu hüten haben. — Dasselbe Verhältniß findet sich nun in der Kunst zwischen Charakter und Schönheit. Charakter ist die bewußte Seite des Kunstwerkes, der Ausdruck des freien Geistes, und deshalb in allen philosophischen Untersuchungen die nächste — leider auch oft die einzige Idee gewesen, der die Forschung nachgegangen ist. Denn die Schönheit, die die Naturseite des Kunstwerkes darstellt, die Uebereinstimmung, Gesundheit, in sich beschlossene Seligkeit — das im Kunstwerke zauberisch wirkende der unerforschten göttlichen Gewalt: diese andere Seite des Kunstwerkes, welche sich der Speculation nicht so bequem erweist als der ihr gemäßere ideale Inhalt — sie ist nicht nur unleugbar, sondern nothwendig, unentbehrlich, ein integrirender Moment. Was hilft es, z. B. in der Raphaelischen Madonna die ganze Herrlichkeit, Wonne und Tiefe göttlicher Mutterseligkeit demonstrirt zu haben, wenn wir die Schönheit, das Unnennbar-Wundervolle dieser natürlichen Vollkommenheit, nicht mit allen Sinnen in das tiefbewegte Herz aufnehmen? Es ist nicht genug, am Faust und Don Juan die geistige oder sinnliche Ueberschwenglichkeit in ihren idealen Zügen aufzufassen: die unsägliche Schönheit dieser Worte und Töne ist es, was uns wahrhaft bezaubert und die echte künstlerische Wirkung hervorbringt. Es ist noch Keinem gelungen, jenen diabolischen Humor, der in beiden größten Dramen der Deutschen in jeder Zeile waltet, durch ideale Demonstration zu bestimmen; und wollte man es versuchen, z. B. im Faust die wunderbare göttliche Schwermuth des ersten Monologs, oder im Don Juan den frevelhaften verhüllten Spott der beiden Gesellen im ersten Terzett, oder die titanische Hoheit des Helden in beiden Finales mit Worten zu deduciren: der Versuch würde unter dem Worte vermodern und hier sogleich seine Unnützlichkeit und Unmöglichkeit erweisen. Hegel berührt diese Fragen, ohne sie zu Ende zu führen, z. B. Aesth. 1. S. 200: „Raphaelische Madonnen zeigen uns Formen des Ge„sichtes, der Augen, Nase, des Mundes, welche als „Formen überhaupt schon der seligen freudigen, „frommen und demüthigen Mutterliebe gemäß sind; — „nicht jede Form der Physiognomie ist dem Ausdruck „dieser Seelentiefe adäquat." Aesth. 3. S. 99: „In „den Situationen der Madonna findet sich nichts, was „nicht, wie individuell sie auch mag gefaßt werden, zur „Mutter Gottes, zum ganzen Umfang ihrer Seele und „ihres Charakters gehört." Aesth. 1. S. 200: „Zum „Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich „der Seele entspreche." Ueberall bleibt die letzte Frage nach dem Wie unerledigt, nämlich wie das Ideale real werde. Und hier tritt eben die Realität des Natürlichen entgegen. Denn es genügt nicht, die Einheit von Seele und Leib überhaupt zu wissen, und sie selbst tiefer aufzufassen als im Sinne eines bloßen Zusammenhanges (Aesth. 1. S. 154); die Unterscheidung von Seele und Leib (ebenda S. 153) ist das Wichtigere und Erste, das anfängliche Dunkel zu durchbrechen. Auch ist dieser abstracte Zusammenhang — oder fassen wir es in höherer Weise, die möglichst treue Deckung und Erfüllung des Inneren durch das Aeußere nicht Schönheit, sondern Realität; also muß außer jener Abstraction noch ein Drittes hinzukommen, was das Kunstwerk zum schönen macht. Man hat gefragt, ob einen Regenwurm oder ein Schwein schön aufzufassen möglich sei; wahrscheinlich erklärt sich der gebildete Schönheitssinn aller Orten für das Nein, ungeachtet auch hier die Gestalt ihrer Idee vollkommen ent-

spricht, wie uns die Naturphilosophie belehrt. — Dieses Dritte zu finden ist die Schwierigkeit. Welche Gesichtsform, in welcher Weise durch Umriß, Licht und Farbe ausgeführt, durch welche besondere Stufe des Alters, der Nationalität, der Beschäftigungen rc. individualisirt diesem besonderen Kunstzwecke entspreche und ihn wahrhaft ideal zur Erscheinung bringe im schönen Kunstwerke: diese Frage bleibt Frage. — Das Dieses ist das Unsägliche, erwiedert die Phänomenologie: damit ist unwillkürlich zugegeben, was wir vorhin als Cardinalfrage aussprachen.

Die Untersuchung über das Naturschöne, welcher im ersten Theile der Aesthetik ein so gründlicher Fleiß gewidmet ist, hebt diese Fragen nicht auf. Denn bei dem Naturschönen findet sich dieselbe Gegenseitigkeit: „die Idee als natürliche ist das Leben (1, 153.) — und „dieses Leben ist schön, in sofern die Idee in ihrer „nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner „gemäßer Wirklichkeit da ist; — die Schönheit „aber kann nur in die Gestalt fallen; — diese äußere „Gestalt des gegliederten Organismus ist für uns eben „so sehr ein Daseiendes wie ein Scheinendes, indem die „blos reale Mannigfaltigkeit der besonderen Glieder in „der beseelten Totalität der Gestalt als Schein „gesetzt sein muß" (1, 160—161.). Immer bleibt die Frage: woher der Zauber, die schwärmerische Empfindung des Herzens, wenn uns eine liebliche Landschaft vor Augen liegt, ein edles Menschenantlitz entgegentritt, oder wenn wir uns an der heroischen Schönheit eines muthigen gesunden Rosses erfreuen? Nur annähernd giebt eine spätere Stelle Aufschluß, indem sie das Unnennbare zugesteht mit dem Ausdrucke: „Sinn, sinnvolle „Anschauung der Naturgebilde" (1, 166.), womit eben die subjective Unaussprechlichkeit ausgesagt ist. — Auch bei dem Naturschönen sind wie bei dem Kunstschönen die beiden Seiten im ursprünglichen Gegensatze begriffen: der besondere ideale Charakter, der diesen Ausdruck im Sinnlichen fordert, — und die allgemeine leibliche Materiatur, welche die andre Seite der Schönheit (nach unserer Fassung: die eigentliche Schönheit) ausmacht, und den Geist nie völlig deckt, wie sie auch von ihm nicht völlig gedeckt wird.

(Fortsetzung folgt.)

Federzeichnungen.

O mild leuchtender Venusstern! wie oft, wenn ich düster weg von den Menschen in die abendliche Einsamkeit der Natur eilte, hat mich dein Anschauen mit tröstender Wehmuth erfüllt! wie viel schmerzliche und entzückende Augenblicke des Musiklebens, dachte ich oft, hast du nicht schon beschienen! ich blicke alle Abend auf zu dir, ich erwarte dich wie einen einzigen alten Freund, ich forsche hinter dir nach dem Ewigen. Ach! würden wir dieses beängstigende Lebensdunkel ertragen, wäre uns nicht ein Blick an den verhangenen Thron des Allmächtigen gegönnt? Die Schöpfung gleicht einem Staate, in dem der König unsichtbar durch seine Minister, die wir Natur nennen, alles regiert; in Bedrängniß will der Mensch ein Zeichen, daß der König lebt; aber in der Schöpfung ist kein Eigenwille, alles Gesetz; denn wie würde euch, Menschen, die sichtbare Hand eines Gottes entsetzen und in bewußtlose Furcht bannen. Der Sterbliche soll sich frei fühlen, und entweder glauben oder entsagen.

Ich stehe hier allein, am Ausgange eines Waldes; vor mir strecken sich bunte, von der verscheidenden Sonne mit blauem Dufte überstrahlte Wiesen; goldne Wolken wie Berge ragen am Himmel; aus der Ferne tönt Geläute zum morgenden Fest herüber. Schon wieder ist ein Tag vorbei, ein Zwischenraum, der uns von der großen, plötzlichen, erlösenden Stunde trennt, die wir Tod nennen; und wer kann sagen: der morgende Tag ist mein? — Darum verzeihe man diese kleinen, eiligen Bilder; und wenn eine schöne Seele diese Zeilen liest, so fühle sie sich auch in der trübsten Stunde voll neuer Liebe zum Schöpfer und zu seinem Abbilde, den Menschen.

1.

Der Abendstern stand noch beim Monde, und blickte an die Fenster eines Zimmers, wo junge Leute Quartette spielten. Ein Fünfter stand daneben und lauschte den Tönen. Es war der Verfasser dieser, seiner ersten Werke. O, könnte ich mich in deine Gefühle zurückdenken! schon glüht deine, von deinen eigenen Schöpfungen ergriffene Seele nach neuen Thaten; ein göttliches Kraftgefühl durchrieselt dich, eine weite blüthen- und fruchtreiche Zukunft dehnt sich vor deiner Phantasie aus. Noch hat der eisige Hauch der Welt deinen Lebensmuth nicht erkältet; noch steht die Sonne der Hoffnung glänzend und erwärmend über dir. O Jugend, Jugend, hohes Lied des Lebens! wenn in späten Zeiten durch den Lebenssturm noch einige Klänge von dir herüberwehen, so sehnen wir uns nicht mehr nach dir zurück, sondern blicken mit dem ermüdeten, schlaftrunkenen Auge nach der aus Gewittern heraufkämpfenden Abendröthe.

2.

Die erloschene Sonne röthete nur noch den fernsten Horizont; der Abendstern ging eben am blauen Himmelsteppich auf. Im Dorfe schallte lustige Musik; lebensfrohe Menschen freuten sich des Sonntags. Auf den Anhöhen über ihnen stand einsam ein Mann und sah der Abendandacht der Natur zu. Wer war er? Warum blickt er so stier dem letzten Sonnenfunken nach? sah er darin ein Bild seines eigenen Schicksals?

Ach, er war ein Tondichter! Ihr Menschen wißt nicht, welche Welt von Wonnen und Schmerzen in diesem einen Worte liegt; was es heißt, allen Regungen des Menschen= und Naturlebens zu lauschen, und sie in sich aufzunehmen! Ihr könnt sie nicht begreifen die Göttlichkeit eines echten Künstlergemüthes!

Es war nun ganz dunkel geworden; Schaaren heiterer Menschen zogen der Stadt zu; am Himmel trat ein Stern nach dem andern hervor. Dieser Künstler mochte sich nicht mit den Andern mischen und entfernte sich immer tiefer in die Berge. O Einsamkeit! stille Göttin des wunden Herzens! auf deinem Altare brennen die Flammen der Erinnerung und Entsagung! Ein leiser Wind spielte mit den noch jugendlichen Locken des einsamen Wanderers; süße Pflanzendüfte erfüllten die Luft, weiße Nachtschmetterlinge flatterten über schlummernden Blüthen, hier und dort ließ sich eine Nachtigall vernehmen; am Himmel zuckte ein Blitz, der Abendstern sank immer tiefer nach Westen, der Sonne nach. O schöne Nacht! Nacht des Glücklichen, Tag des Unglücklichen! wirf deinen Schleier über alle Seufzer und Schmerzen auf der Erde, und wenn der Abendstern als Morgenstern wiederkehrt, erinnere er die Sterblichen an einen ewigen Morgen!

3.

Der Abendstern stand noch einsam und blickte an die Fenster eines Concertsaales. Er war glänzend erleuchtet, aber nur spärliche Zuhörer befanden sich darin; denn ein einheimischer junger Componist führte seine Werke auf. Man kannte ihn in der Stadt, er hatte große Erwartungen erregt, aber deswegen kümmerte sich doch Keiner um ihn; er war ja kein Fremder. O wie widerwärtig mag dir im Herzen sein, wenn du auf die gleichgiltigen, zum Theil dir, wie jedem Schaffenden, sogar feindselig gesinnten Spieler und auf die Zuhörer blickst, vor denen du hintreten sollst; wie kleinlich mag dir die Rolle scheinen, die du jetzt zu spielen hast. Dir ist gewiß wie Einem, der seine tiefsten Seelengeheimnisse ausplaudern soll; denn sind denn deine Schöpfungen nicht eben Bilder deines Seelenlebens? und dann: wie Wenige werden dich verstehen? und wenn dich Einer versteht, wird er deiner Person seine Theilnahme gönnen? O trau' nur nicht dem Beifalle, den dir deine sogenannten Freunde zuwinken; das sind deine heimlichen Feinde, die Andern schmähen dich blos offen. Was bedeutet auch in der Welt Verdienst! Giebt es denn etwas Edles, das sie nicht gleich in den Staub herabziehen und dem Gemeinen gleichmachen möchte? — Höre nur, was die Leute über dich urtheilen: die Einen erzürnen sich, daß du einen neuen Weg eingeschlagen, Andere finden deine Musik unverständlich; hier ist gar ein Kunstkenner, dem die Form alles gilt, und der deine Schöpfungen, als zu frei darin, gänzlich verwirft. Der Mann vergißt völlig, daß der Zweck der Kunst nicht ist, Gedanken in einer schönen Form, sondern bedeutungsvolle Gedanken in einer angemessenen Form zu geben.

Jetzt ist deine Aufführung aus. Die Zuhörer, die Spieler entfernen sich. Auch du gehst durch das Gewühl der Menschen auf der Straße, von denen dich Keiner kennt, Keiner beachtet, nach deiner entlegenen Wohnung, nach deinem öden Gemache. Du trittst an's Fenster, du wirfst einen Blick an den Himmel, der zu allen Schmerzen der Menschen nur lächelt; du schauest zu dem festlich erleuchteten Hause gegenüber hinab. Da wohnt auch ein Künstler. Gewiß ist er sehr glücklich, denn Wagen an Wagen drängt sich zu seinem Abendzirkel. Du lächelst noch, du glaubst durch Seelentiefe dich seiner galanten Manier überlegen? Aber gieb Acht, gieb Acht! wie ein Blatt deiner Hoffnungen nach dem andern verwelkt, wie du einen Jugendtraum nach dem andern einsargst, und wie du, während jener der hohen Ehre und des Beifalls der Welt genießt, dich einst wundern wirst, das Leben haben ertragen zu können, dich noch glücklich preisen wirst, zu einem zwar dunkeln, aber ruhigen und entsagenden Alter gelangen zu dürfen.

4.

Der schönste Sommertag war vorüber; Mond und Abendstern spiegelten sich in den Wellen des von duftigen Bergen eingefaßten Flusses. Zwei Nachen voll fröhlicher Sänger schwammen herab; laut schallten die Höhen von den Liedern an das Vaterland, an die Freundschaft, an alle Gefühle, die uns zu den Göttern erheben können. O was gleicht dir Menschenstimme, wenn du in einer zauberischen Stunde aus dem Innern zu dem Innern sprichst, wenn eine süße Gemeinschaft einen Augenblick ihre Blumenbande um uns windet! Mag auch das Leben in der nächsten Minute alles wieder auseinanderreißen: eine schöne, hehre Stunde leuchtet noch lange nach, ehe sie im Strom der Zeiten verschwindet. Und kann der Mensch seine glücklichen Zeiten höher zählen als nach Stunden? —

Jetzt nahmen die Freunde von den fremden Sängern Abschied; die Nachen trennten sich; noch weit winkten die Schiffenden einander zu; endlich verhallte der Gesang in der Ferne. Der Himmel hatte sich indeß mit seinen Millionen Sternen geschmückt, der Mond wachte wie ein liebendes Auge über der schlummernden Erde. Himmlische Funken stoben herab, die ganze Natur schwieg; aber über Wolken, Meer und Land schwebte unsichtbar und segnend der Geist Gottes.

(Schluß folgt.)

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 1 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 4.)

// Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

August. № 4. 1842.

Nachstehende Werke, welche so eben in unserm Verlage erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen sind, empfehlen wir ganz besonders der Aufmerksamkeit des geehrten Publicums:

	Thlr.	Ngr.
Cramer, J. B., Les deux styles, ancien et moderne. Fantaisie capricieuse p. Piano. Op. 97.	—	20.
———, 12 nouv. Etudes en forme de Nocturnes p. Piano à 4 ms. Op. 96. Heft 1. 2. . . . . à	1.	5.
Henselt, A., Tableau musicale. Fant. sur un air bohémien - russe. Op. 16.	1.	5.
Japha, L., Improptu brill. p. Piano. Op. 6.	—	15.
Kalkbrenner, Fr., Les Soupirs. 2 Nocturnes; arr. p. Pfte et Violon ou Violoncelle p. C. Schuberth . . .	—	20.
Krebs, C., Der Grenadier. Ballade f. Bariton od. Bass. Op. 110.	—	15.
———, Vierstimmige Lieder. 1s Heft enthält: Patriot. Lieder	1.	—
Liszt, Fr., Schubert's geistliche Lieder für's Pianoforte übertragen. No. 1. Litaney, 10 Ngr. No. 2. Himmelsfunken, 10 Ngr. No. 3. Die Gestirne, 20 Ngr. No. 4. Hymne, 7½ Ngr.		
Romberg, B., Intr. und Rondeau für Violoncelle mit Quintettbegl. Op. 21.	1.	7½.
———, dasselbe mit Pianofortebegl.	—	25.
Schuberth, C., 6 Caprices de Concert p. Vcell. avec Piano. Op. 4. . .	1.	2½.
Schumann, Dr. R., 6 Gedichte für Sopr.. o. Tenor. Op. 36. No. 1. 2. à	—	15.
Spohr, Dr. L., Duos concert. p. Piano ou Harpe et Violoncelle. Op. 113. 114. (la partie du Violoncelle est arr. p. C. Schuberth) . . . . à	1.	20.
Vollweiler, C., (Preis-Componist) Etudes melodiques. Op. 4. Liv. 1. .	—	22½.
———, Fantaisie sur un air bohémien-russe. Op. 5.	—	20.

Unser Princip ist: neue Werke tüchtiger Meister zu verlegen und solche mit grösstmöglichster Pracht auszustatten. Dies unser Streben ist genugsam bekannt und sind wir daher aller weitern Anpreisungen überhoben.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

ANZEIGE FÜR BÜHNEN-DIRECTIONEN.

Die gefertigte Kunst- und Musikalienhandlung macht hiermit bekannt, dass sie das ausschliessende Eigenthums- und Verlagsrecht der von

Signore Gaetano Donizetti

eigends für Wien componirten, und mit dem ausserordentlichsten Beifalle aufgenommenen Oper:

Linda di Chamounix

für ganz Deutschland an sich gebracht habe, weshalb auch die geehrten Bühnen-Directionen die Partitur dieser Oper mit deutschem Texte von

Heinrich Proch,

auf rechtmässigem Wege

einzig und allein von der genannten Kunst- und Musikalienhandlung beziehen können.

Briefe erbitten sich portofrei

Ant. Diabelli & Comp.
in Wien, Graben No. 1133.

Unter der Presse befinden sich und kommen Ende August zur Versendung:

	Thlr.	Ngr.
Banck, C., 5 Gesänge für 1 Bassstimme m. Pfte. Op. 52.	—	20.
Burgmüller, Ferd., Opernfreund. No. 28. Potpourri im leichten Styl aus Schäfer's Muttersegen	—	10.
Canthal, A. M., Hamburg-Bergedorfer Dampf-Walzer. Op. 78. . .	—	15.
———, Hamburg-Bergedorfer Dampf-Galopp. Op. 79.	—	7½.
Chopin, Fr., Tarantelle. Op. 43. arr. p. Piano à 4 ms.		

Dotzauer, J. F. F., Practische Schule des Violoncellspiels. Op. 155. in 4 Heften . . . . Thlr. 4. Ngr. —
Cah. 1. Der Schüler u. sein Lehrer. Elementar-Unterricht mit 18 progress. Uebungen . . . . 1⁄3. —
Cah. 2. 20 progressive Etuden u. Tonleiterübungen . . . . 2⁄3. —
Cah. 3. 12 Duetten der Verzierungen und des Vortrags.
Cah. 4. 24 Tägl. Studien in allen Tonarten und Positionen . . . . . 2. —

Hartmann, J. P. E., (Preis-Componist) Skizzen f. d. Pfte. in 2 Hften. à — 15.

Henselt, A., Tableau musicale. Fantaisie. Op. 16. arr. p. Piano à 4 ms. 1. —

Krebs, C., Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Lucrezia Borgia. p. Piano. Op. 121. . . . . 1. —

———, Duette für 2 Singstimmen. Op. 115. 116. . . . . à — 20.

———, Lieder, Neue Serie, No. 4. Mondschein. No. 5. Unterwegs. No. 6. Gedenke mein. No. 7. Das blinde Kind. No. 8. Glücklichste Zeit. Für Sopr. o. Tenor und f. Alt o. Bariton . . . à — 10.

———, An Mary im Himmel. Lied vom Componisten für Pianoforte allein übertragen . . . . — 25.

Leonhard, J. E., (Preis - Componist) Terzetten für 3 weibl. Singstimmen . . . . à 1. 5.

Lubin, Leon de St., Adagio religioso für Violin mit Piano. Op. 44. — 10.

Spohr, Dr. **L.,** Duo concertant p. Piano ou Harpe et Flûte. Op. 115. . . . 2. —

Wir werden fortfahren, unsern Verlag durch tüchtige Werke zu vermehren.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

☞ Pianoforte-Anzeige. ☜

Freunden des Pianofortespiels beehre ich mich ergebenst anzuzeigen, daß ich Pianoforte's in jeder vorkommenden Form fertige; sowohl flügel- und tafelförmige als Piano's (Picolos) u. s. w. mit oder ohne eisernen Platten und Spreißen, wie auch mit englischem oder deutschem Mechanismus.

Da ich bei einem mehrjährigen Aufenthalte in Paris und namentlich in der Erard'schen Fabrik viel Gelegenheit fand, die verschiedenartigsten Mechanismen zu sehen und zu prüfen, so kann ich alle diese Arten Instrumente mit geringen Opfern ausführen und sie zu einem mäßigen Preise lassen. Auch werden in meinem Magazine stets einige Exemplare bereit stehen. — Was die Güte meiner Fabrikate betrifft, so möge nachstehendes Urtheil eines gefeierten Meisters der Tonkunst für mich sprechen, und empfiehlt sich Musikfreunden zu geneigtem Wohlwollen

Leipzig, den 28. Juli 1842.

L. J. Schoene,
Instrumentfabrikant, Königsplatz No. 14.

☞ Die Instrumente des Herrn Schoene in Leipzig zeichnen sich durch schönen klangvollen Ton, guten Mechanismus, wobei der Spieler die Bildung des Tones vollkommen in der Gewalt hat, so wie überhaupt durch solide, sorgfältige Bauart, welche die größtmöglichste Dauer verspricht, aus, und sind sonach in jeder Beziehung sehr zu empfehlen.

Dessau, den 13. April 1842.

Dr. Friedrich Schneider,
Herzogl. Hofkapellmeister,
Ritter des Königl. Dän. Danebrogordens.

Mit Eigenthumsrecht erscheint zur Michaelis-Messe in unserm Verlage:

Banck, C., Zwei Duette für 2 Singstimmen m. Pfte. Op. 50.

———, Zwei Volkslieder für 2 Singstimmen. Op. 51.

Krebs, C., Miniatur-Duette für 2 Singstimmen. Heft 1. 2.

Leonhard, J. E., (Preis-Componist) Grosses Trio für Piano, Violon u. Vcll. Op. 12.

Liszt, Fr., Paraphrase. Gr. Fantasie über „God save the Queen" und „Rule Britannia" f. Pianoforte m. Orchester u. Piano Solo.

Spohr, Dr. **L.,** Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Gr. Doppel-Sinfonie für 2 Orchester.
No. 1. Kinderwelt. No. 2. Zeit der Leidenschaften. No. 3. Endlicher Sieg des Göttlichen.
in Partitur, Orchesterstimmen, für Pianoforte zu 4 Händen und als Piano-Quintett.

———, 2de. gr. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.

Wir werden fortfahren, unsern Verlag mit Werken tüchtiger Meister zu vermehren.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 10. Den 2. August 1842.

Große Köpfe stiften viel Gutes, allein auch wahrlich des Bösen manchmal nicht weniger durch ihr Ansehen; denn sie werden verehrt und Niemand untersteht sich so leicht über dieselben sich hinwegzusetzen. Ihr Ausspruch oder ihr Beispiel ist ein Wall, den kein Remus zu überspringen sich getraut.

Hippel.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

Um den Gegensatz zwischen Charakter und Schönheit auf's Deutlichste hinzustellen, gedenken wir einiger bekannter Beispiele. Albrecht Dürer's Heiligenbilder, wie zum Theil auch die holländischen, zeigen dadurch vornehmlich den nationalen germanischen Charakter, daß sie alle Kraft ausschließlich auf die charakteristische Seite verwenden, so daß der Charakter die Schönheit verdrängt: wer könnte bei diesen Christus- und Mariengesichtern die heilige Ruhe, Befriedigung und Seligkeit nachweisen oder empfinden, die der himmlische Schönheitsmaler Raphael in Alles, was er schuf, hineingehaucht. Die deutschen Bilder sind charaktervolle *Arbeiten* — und doch kann man deshalb an sich noch nicht behaupten, daß sie dem Zwecke der Kunstdarstellung gar nicht entsprächen; nur daß sie mit weit mehr endlicher Zufälligkeit und Aeußerlichkeit behaftet sind, setzt sie im Werthe gegen die italienischen der besten Zeit zurück. — Umgekehrt können wir eine charakterlose Schönheit wahrnehmen, z. B. bei dem französischen Maler David, dem äußerlichen Nachahmer Raphael's; deutlicher noch bei Rossini und Bellini, dem schwächlichen Nachtreter jenes mit großer Naturkraft begabten Künstlers. Bei diesen beiden gehen mehr oder minder alle Empfindungen der Freude und des Schmerzes, der Liebe, des Hasses, Kampfes ꝛc. in eine eintönige süße Fadheit zusammen, die das Gegentheil aller bestimmten charakteristischen Empfindung ist. Der gebildete Kunstsinn fühlt kein Genüge weder in der charakterlosen Schönheit noch in schönheitsloser Charakteristik, sondern verlangt, daß die beiden zuletzt zusammengehen — mit dem Bewußtsein jedoch des Unterschiedes, der nur sehr selten, bei den höchsten Künstlern, völlig ausgeglichen scheint, und auch da nur in den vollendetsten Kunstwerken, als in der Matthäuspassion, C-Moll Symphonie, Don Juan ꝛc., wo Charakter und Schönheit auf's Tiefste und Unerklärlichste verschmolzen sind.

Haben wir in der Schönheit das Naturelement als wesentliches und ursprüngliches Element gefunden, so ist damit keineswegs das rohe Prinzip der buchstäblichen Natur-*Nachahmung* etwa hergestellt, welches durch Hegel in dem erwähnten Capitel von dem Naturschönen und in der Einleitung der Aesthetik in seine Schranken gewiesen ist. Wo es seine Stelle habe, und wie weit es als Prinzip die Kunst beherrsche, wird sich erst später ganz darthun lassen. Hier nur soviel. Dieses der Natur Verwandte, aus ihr Entnommene, was im dunklen Hintergrunde waltet, was keine Menschenhand erzeugen, kein Menschensinn durchgründen kann, was sich trotz aller Speculation als Vorhang zwischen Endliches und Unendliches drängt, ist in sein Recht und Anerkenntniß wieder einzusetzen. Wie es dieses Erste, Uranfängliche ist, dessen Abgrund das Gemüth nur ahnen, nicht ausfüllen kann; so ist es auch das Letzte, das endliche Ziel der Rückkehr, die Grenze der Empfindung, des Gemüthes, des Künstlers. Leichter ausgesprochen ist dies, die *Commensurabilität* des Kunstwerks. In jedem Kunstgebiete erkennen wir ein *gewisses* Maximum und Minimum an, jenseits welcher die Kunst aufhört, weil sie von da an nicht mehr empfunden, verstanden und begriffen werden kann. In der Architektur z. B. würde über die Grenze der Schönheit hinausgehen, was das Auge nicht mehr innerhalb seiner natürlichen Grenzen umspannen kann; in der Sculptur das Riesenbild aus dem

Athosberge, das König Alexander vergeblich projectirte. Deutlicher als die Künste des Auges zeigt die Musik die Grenze ihrer Commensurabilität an. Daß die ursprünglichen Theilungsschwingungen der Saite die Urharmonie geben, ist Naturprinzip, und die selige beruhigende Wirkung des Dreiklanges auf das menschliche Ohr in sofern etwas Mystisches; was man auch zur Ergründung des Phänomens mitsammt seiner Wirkung ausgedacht habe, wie sehr auch auf diese Uebereinstimmung des Ohres mit den Urverhältnissen Accent gelegt werde, — die mährchenhafte Wonne der Empfängniß, welche den sinnvollen Hörer überfällt und in ihre Zaubernetze zieht, ist das Ewig-Unerwiesene, das Ewig-Weibliche in dieser Kunst. Wie es der Ausgangspunct ist, so ist es auch der Endpunct aller Musik, das Grundgesetz, in welchem alle Freiheit beschlossen ist. Hierauf müssen auch alle noch so kühnen Gebilde höherer Harmonik und Melodik bezogen werden. Vielleicht wird Marx in seiner künftigen „Musikwissenschaft" die Grenzen der Commensurabilität dem Naturgesetze wieder mehr annähern, als er in seiner Compositionslehre gethan hat, wo die Befreiung der Accorde, seinem höheren Principe gemäß in's Grenzenlose fortgesetzt, endlich in das Unfaßliche gerathen würde. Der „Sinn" bewahrt ohnedies vor allen unfaßlichen Ungeheuerlichkeiten, d. h. die Natur, das mystische angeborne Gefühl, hält innerhalb der Grenzen fest. So ist es z. B. wohl möglich, Secundterz, Secundterzquart, und zu diesem noch die Quinte oben auf zu bauen, wie es J. S. Bach mehremale gethan, doch mit weislicher Vertheilung in verschiedene Octaven. Dagegen wäre es unmöglich, unnatürlich und unkünstlerisch zugleich, wenn man versuchen wollte, Secund-Terz-Quart-Quint-Sexte-Septime zugleich ertönen zu lassen, sei es in einer oder mehreren Octaven. Die Begreiflichkeit hat ihre Grenze, die wir zwar nennen und beispielsweise angeben, aber nicht demonstriren können. Oder ist die Speculation im Stande zu enträthseln, warum die eben genannte Zusammenstellung unschön und unfaßlich ist? — Keine menschliche Macht wird die Naturgrenzen überwinden.

Die Musik nun hat jene unnennbare Schönheit zum Gegenstande: das dunkle Weben und Wallen des Gefühles, die Ausströmung der ersten Natur ist ihr Inhalt. Hiermit stehen wir auf demselben Boden wie Hegel; von hier aus aber, wo die weitere Gliederung dieser ersten Grundlage eintreten soll, ist der Fortgang im System lückenhaft. Der Ausgangspunct allein ist festgestellt: die Tilgung aller Räumlichkeit, in welcher die letzte Raumdimension schwindet, die doppelte Negation der Erzitterung des Tonkörpers und seiner Rückkehr zu sich selbst ist die dem rein Innerlichen allein gemäße Aeußerungsweise und entspricht dem völligen Insichgehen der Subjectivität. Dies ist die Wurzel der Musik (Aesth. 3, 127—128.). Die zweite Frage indeß: „welcher Art „das Innere sein müsse, um sich dem Tönen adäquat zu „erweisen" (S. 129), bleibt schon ohne volle Erledigung. Das „objectlose Innere, das leere Ich, das Selbst „ohne weiteren Inhalt" eigne sich allein für „den Musikausdruck", ist die erste Antwort, welche Hegel giebt. Hierbei ist der Ausdruck „Inhalt" zweideutig, wenn man diese Stelle mit den analogen in den übrigen Künsten vergleicht. Im ersten (allgemeinen) Theile ist die Erörterung dieses Begriffes in dem Abschnitte von der „Bestimmtheit des Ideals" gegeben (Th. 1. S. 224); die Unterabtheilung von der „Handlung", welche sich gliedert in: Weltzustand, Situation und eigentliche Handlung (1, 229.) deutet auf allgemeine Weise an, was in den besonderen Künsten zum darstellbaren Inhalte werden soll. Sehen wir nun, auf welche Weise dieser Inhalt selbst gefaßt wird, welches der eigentliche Inhalt sei, bei den einzelnen Künsten. Der Inhalt der Architectur z. B. ist nur bei der orientalen symbolischen ausführlich erklärt als „schlechthin allgemeine Anschauungen, in welchen Individuen „und Völker einen inneren Halt, einen Einheitspunct „ihres Bewußtseins haben" (2, 275.); die übrigen Stufen der Architectur sind dem Inhalte nach nicht charakterisirt. Sehr ausführlich dagegen wird der Inhalt der Sculptur (2, 365.) erörtert: die selbstständig abgeschlossene Ruhe der Objectivität des Geistes, der noch nicht zur vertieften Innerlichkeit gekommen, und nur erst im Leiblichen für sich ist, welche also noch der Aeußerlichkeit nach allen Dimensionen freien Lauf läßt und mit der Totalität des Räumlichen nothwendig verbunden ist: sie bildet den allein gemäßen Inhalt der Sculptur; die Form dieses Inhalts ist die schöne Menschengestalt. — Hier ist der Inhalt am deutlichsten hingestellt, und es ist auch dem außerhalb der Schule Stehenden klar, daß nicht etwa die positiven Gegenstände der Kunst — denn diese machen den dritten Untertheil aus — gemeint sind, sondern die substantielle Grundlage, das geistige Substrat, welches die Voraussetzung der Erscheinung ist.

(Fortsetzung folgt.)

Federzeichnungen.

(Schluß.)

5.

Es war ein kalter düsterer Herbstabend; der Wind rauschte durch das falbe Laub, das er immer mehr entblätterte; eilende Wolken flogen über den Mond und Abendstern, die nur zuweilen hervorblickten. In einer Stube in einer nordischen Stadt saß ein nicht mehr jun-

ger Mann und blätterte unter Papieren. Das Zimmer war keineswegs ärmlich, man hätte nach dem Aussehen meinen sollen, daß der Besitzer ein gemächliches Leben genießen dürfe; und doch schien er traurig, indem er die vergelbten Blätter betrachtete. Wer war er? — Weit weg von der Heimath hatte ihn das Schicksal verschlagen, ihn, der ein Tondichter hatte sein wollen; aber die Welt mochte ihn nicht verstehen; so war er jetzt Geiger im Theater der fremden Stadt geworden; gewiß hatte er seine früheren Arbeiten, geschaffen in Jugendbegeisterung, im Erfülltsein von den höchsten Anschauungen des Lebens, vor sich. Wo waren diese Träume nun hin! Man schätzte sein Talent in der Stadt, er hätte können was die Menschen ruhig leben nennen; aber er hatte nach was Höherem gestrebt, er fühlte sein Leben verfehlt und sich unglücklich. — Unglücklich? — lebt über uns nicht ein Geist, der die Gedanken Aller umfaßt, auch der von der Welt Vergessenen? O Mensch, schau' auf zur Sonne, zu den tausend Gestirnen, zu dem ganzen Himmelswunderbau, und sage dir, was der Einzelne im Universum bedeutet. Und ist denn gar deine Sonne ewig? Ein Wink des Schöpfers und sie verlischt, Mond und Sterne verlöschen, deine Glieder lösen sich von einander, deine Städte verschlingt die selbst wieder versinkende Erde. Darum, wenn das Schicksal dir Alles genommen, wenn alle deine Wünsche vernichtet, wenn du nackt und hilflos stehst im Unwetter des Lebens, so blick' auf zum Himmel, und sage dir: „hienieden ist alles eitel."

6.

Der Abendstern blickte wieder an die Fenster des Concertsaales, diesmal voll Zuhörer. Alles erwartete mit Ungeduld das Auftreten des großen Virtuosen, der überall so wunderbare Triumphe errungen. Kaum schenkte man der Ouverture einige Aufmerksamkeit, und als er endlich erscheinen sollte der Ersehnte, da herrschte fühlbar die höchste Spannung. Er trat hervor, eine lange, hagere, gebrechliche Gestalt, unheimlichen Ansehens, sich linkisch verneigend. Aber wie war Allen als das Tutti geendet, und die ersten Tacte des Soli erklangen! So hatte noch Keiner die Violine zu spielen vermocht; oft glaubte man zwei Instrumente zu hören, bald durchschnitt der Bogen wie ein Blitz die Luft, bald entströmte ein leiser Seufzer den Saiten. Was vermochte der Mann nicht alles auf seiner Geige! Aber sah Jemand Freude in seinem Gesichte, schwebte nicht vielmehr bei allem Beifalle ein spöttischer hohnlächelnder Zug auf ihm? Wo hatte der Räthselhafte seine ungeahnete Kunst her? Wie vermochte eine so schwache Hand so große Gefühle auszudrücken? - Fraget nicht; er war ein von der Gottheit auserwählter Priester der Tonkunst; einen solchen vermögen keine irdischen Uebel zu beugen; er ist geboren zu großen Schmerzen und zu großen Siegen. Ein unermeßlicher Beifall schallte durch die Räume, Keiner achtete auf die Zwischenmusikstücke, man wollte nur ihn, den wunderbaren Meister, hören, und bei jedem Auftreten empfing ihn neuer, kaum endender Jubel. O glücklich derjenige, der, wie ein höherer Geist, Tausende hinzureißen vermag, daß sie mit ihm zugleich fühlen, daß sie, wie Bezauberte, seinen Tönen lauschen, ihre Seele der seinigen überlassend. In solchen Momenten spricht die Gottheit selbst zu uns, uns an unsere innere Göttlichkeit mahnend. Folget, Sterbliche, diesem Winke, und ehret in dem auserwählten Künstler den Wegweiser zu einem höhern Lebensziele!

7.

Der Abendstern stand über einem frischen Grabe; gewiß war es ein Armer, der darunter schlief; sie hatten ihn ja in der finstern Ecke unter unbekannten Leichen eingescharrt. — Es war der alte blinde Geiger. — Jetzt haben sich seine Augen auf immer geschlossen, nun theilt er mit dem Reichen eine Ruhestätte. Er hat keine Sonne, keine Blumen gesehen, keine Menschen; aber gewiß hat er sie geliebt, mit unerfüllbarer Sehnsucht geliebt. Ihr aber, ihr Sehenden! — ist's möglich, daß wir die Gestalt eines Menschen anblicken, und sie nicht 'mal bemitleiden können? Müssen wir denn ewig die Dolche gegen einander zucken, mit giftigem Hasse die kurze Spanne Lebenszeit ausfüllen? — O hilflose Armuth! wie ist Jeder gleich bereit dich zu verachten, zu verspotten! Und weiß Einer, was unter der zerlumpten Bettlerjacke für ein Herz schlägt, welcher Geist in dem gebeugten Haupte des Dürftigen ruht, und nur der sanftweckenden Kraft liebender Theilnahme wartet, um uns mit seinen Gaben zu überschütten? O wie viel Schuld laden wir täglich auf uns, und wenn uns einst der Rächer frägt: „hast du deinen Bruder geliebt?" werden wir antworten? —

8.

Der Abendstern strahlte hell über Südamerika. Aus einem einsamen Hause am Fuße seiner Riesenberge tönte Musik. Ein Deutscher lebte hier mit den Seinen. Die Familie, ausruhend von den Geschäften des Tages, war im behaglichen Zimmer versammelt, und hörte der ältesten Tochter zu, die sich Beethoven'sche Lieder begleitete. Wohin bist du nicht schon gedrungen, deutsche Musik, und dein Name, schmerzensreicher Meister! Nur wem für die Nachwelt auch noch begeisternde Thaten vergönnt waren, der hat wahrhaft gelebt; alles andere Leben ist Tod.

Hell glänzten die Spitzen der Berge im Mondlichte, weit leuchtete der Schnee auf ihren Häuptern; über dem Cotopaxi schwebte ein feuriger Nebel. Wunderbare Vögel ruhten auf wunderbaren Bäumen, eine Nachtwelt regte sich in den immer grünen Wäldern. Die

Stimme schwieg; aber nach hundert Jahren werdet ihr hier lauter tönen, deutsche Gesänge des deutschen Meisters!

9.

Es war ein kalter Weihnachtsabend. Der Abendstern beschien die Fenster eines hoch gelegenen, ärmlichen Zimmers. Außer einem alten Clavier stand wenig darin. Im Bette lag ein Kranker oder gar Sterbender. Erkennst du ihn wieder, Leser? — ich habe ihn dir im ersten dieser Bilder gezeigt. Er, dem einst die höchsten Leistungen der Kunst nicht genügt, der himmelanstürmend noch Größeres, Tieferes schaffen wollte, endet hier verlassen von Allen in einer Dachstube. Wo sind denn seine Freunde? — seine Freunde? — — Wo sind seine Werke? Kennt sie Jemand? wird sie der Zufall einst noch aus dem Dunkel hervorziehen, und seinem Andenken liebende Herzen verschaffen, wie er im Leben kein einziges gehabt? — Unglücklicher, du stirbst trostlos! Du hast dich am immer fortrollenden Glücksrade nicht festhalten können, und bist mit zerschmetterten Gliedern seitwärts geschleudert worden. Das Schicksal zermalmt Tausende, um Einen zu erheben. Schon seh' ich das höhnische Mitleiden auf den Gesichtern deiner Kunstgenossen, wenn sie deinen Untergang vernehmen, schon — — ; doch still, still! ich will mein überquellendes Auge abwenden, ich will den Vorhang zuziehen. — —

Draußen kämpft eine Mondfinsterniß; aber diese Erde wird noch tausende Jahre stehen, unzählige Geschlechter werden auf ihr wandeln, viele hohe, herrliche Menschen schmählich auf ihr enden, und keine Vergeltung wird sich zeigen, keine! — denn, Mensch, du bist deine eigne Vergeltung!

Es ist jetzt ganz dunkel geworden. Ein Sternbild nach dem andern geht auf, ein Stück Mond schwebt wie eine unvollendete Welt im ausgespannten Himmelsblau. Aber laß uns heute noch einen Augenblick zusammenbleiben, unbekannter Leser, wenn du die Freuden nicht höher schätzest als den Ernst des Lebens. Ach, unter hohen Freuden thut oft ein leiser, kurzer Schmerz wohl. O Mensch! vorübereilender Schatten! sonderbare Spielfigur! und du, wunderliches Leben, das wir bewußtlos beginnen und verlassen! unauflösbares Räthsel, furchtbar zugleich und entzückend! sturmbewegtes Meer, dessen Gestade unbekannt, wie die der Erde! wie Schiffbrüchige treiben wir auf dir umher, die, um sich selbst über der Fläche zu erhalten, ihre Gefährten aus dem überladenen Boote hinauswerfen. Beim Todesröcheln unsers Nächsten wenden wir uns gleichgiltig ab, Berge von Leichen sind uns Stufen zum eigenen Glücke; vor der heraneilenden, gewissen Vernichtung so viel Genüsse wie möglich zu erhaschen, Aller einziges Streben. Unseliger Fluch der auf dem Menschengeschlechte lastet, daß Jeder in dem Andern nur seinen Feind sieht. O lernt euch kennen, und ihr werdet einander lieben; ihr werdet leichter den Weg zusammen zurücklegen, den jetzt jeder vereinzelt wandelt, mißtrauisch überall nach dem verborgenen Feinde spähend; die Zeit, die ihr dem Verdachte opfert, werdet ihr für rühmliche Werke ersparen. Wer aber ein Künstler heißen will, bedenke, daß er selbst nur der Versuch eines weit größern Künstlers, und daß die höchste Kunst ist, gut und groß zugleich zu sein.

Ich will jetzt scheiden; aber an einem schönen Abende trete ich vielleicht noch einmal zu euch heran, und erzähle euch mehr!

Leipzig. Herrmann Hirschbach.

Vermischtes.

*** Aus dem Haag wird uns vom 10ten Juli berichtet: „Am 7ten und 8ten Juli fand das 4te allgemeine Musikfest des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst statt in dem großen Lotteriesaal. Hr. J. H. Lübeck, Verdienstmitglied des Vereins, war Dirigent; das Orchester zählte 260 Sänger und Sängerinnen und 140 Instrumentisten. Am 1sten Tage war das Programm: Ouverture in Es von van Bree, Judas Maccabäus von Händel, am 2ten Tage: Festouverture von van Beethoven Opus 124, Psalm von J. H. Lübeck und Symphonie-Cantate von Mendelssohn-Bartholdy. Die Aufführung war glänzend, die Chöre kräftig und lebendig. Außerordentlich war der Beifall, den der Tenorist Brugt und Fräul. von Meneffe (Sopran) sich erwarben. Der Saal war prächtig decorirt. An den Wänden zeichneten sich die Schilder und Fahnen derjenigen Städte aus, wo sich Abtheilungen des Vereins befinden. Am 2ten Tage decorirte der König, der beide Abende dem Fest beiwohnte, Hrn. Lübeck mit dem Ritterorden des Niederländischen Löwens. —

*** Bei der Einweihung der Statue Gretry's in Lüttig haben die HH. Fetis, Liszt und Daussoigne den Belgischen Leopoldorden erhalten. Liszt hatte auf besondere Einladung bei den musikalischen Feierlichkeiten mitgewirkt. —

*** In Frankfurt sollen unter Guhr's Direction beide „Königinnen von Cypern", die von Lachner, wie die von Halevy, gegeben werden. —

*** Ein Scandalblatt, das sich vom Nachdruck ernährt, fährt fort, gegen Mendelssohn, Marx, wie auch gegen die Redaction dieser Blätter in trivialster Weise zu schimpfen. Man kann es nur verachtungsvoll ignoriren. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 11. Den 5. August 1842.

Irrthum verläßt uns nie; doch zieht ein höhres Bedürfniß
Immer den strebenden Geist leise zur Wahrheit hinan.

Göthe.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

Die Einleitung zu den romantischen Künsten (3, 3.) nimmt mit Inhalt gleichbedeutend das Wort Gehalt, welches bei anderen Aesthetikern einen mehr mystischen Sinn angenommen zu haben scheint, z. B. bei Göthe 45, 419., wo es, in der Mitte zwischen Hegel's Inhalt und dem positiven Gegenstande schwebend, die sich äußernde Individualität, den individuellen Actus der Kunstschöpfung bedeutet; ähnlich bei Heinse und Solger. — Bedenklich ist, daß in der Einleitung zur Malerei anstatt desselben Begriffes der weit speciellere „Gegenstand" gesetzt wird (3, 9.), und wahrscheinlich für eine Flüchtigkeit des Ausdrucks anzusehen, wenn nicht überhaupt die wichtige Unterscheidung von Inhalt, Gehalt und Gegenstand ganz gleichgiltig werden soll; daß dieses aber nicht Hegel's Absicht sei, erhellt aus einer anderen Stelle derselben Einleitung (3, 11.), wo Inhalt und Gegenstand als verschiedene genannt werden. Im weiteren Fortgange wird gesagt: „daß die Malerei das Gemüth zum Inhalt ihrer Darstellungen ergreift" (3, 17.). Abgesehen von der Seitenwendung in dem Prädicat „Ergreifen", das man hier nicht erwartet, ist auch die Uebereinstimmung mit einer Stelle über die Musik auffallend, wo es ebenfalls heißt (3, 129.): „sie „ist die Kunst des Gemüthes, die sich unmittelbar an „das Gemüth selber wendet." Doch ist diese scheinbare Identität im Verfolg so scharf unterschieden, daß jene Worte mehr als Erinnerung aus der allgemeinen Einleitung in die romantischen Künste anklingen. — Am reichsten sind die Andeutungen über den Inhalt in dem Paragraphen über die „besonderen Bestimmtheiten der Malerei" (3, 31.): es wird mit tiefer Gründlichkeit nachgewiesen, welche Kreise der romantischen Kunstform, durch welche Formen und in welcher Art künstlerischer Auffassung sie sich zur malerischen Darstellung eignen. Dunkler dagegen ist die Erklärung des Inhaltes in dem Capitel der Poesie, und bleibt länger im Unbestimmten beharren, bis bei den einzelnen Dichtungsarten sich die ungeheure Fülle erkannter und durchforschter Kunstwerke stromweise über uns ergießt, wo dann der Inhalt zuweilen selbstständig betrachtet in plastischer Klarheit vorgeführt wird, zuweilen auch zwischen den Zeilen zu lesen ist. Die einleitenden Betrachtungen dagegen sind bald überreich, bald unvollständig zu nennen. „Der „Inhalt der redenden Künste ist die gesammte Welt der „phantasiereich ausgebildeten Vorstellungen, das bei sich selbst seiende Geistige, das in diesem „geistigen Elemente bleibt. — Bei dieser Zurückziehung „des geistigen Inhalts aus dem sinnlichen Material fragt „sich, was in der Poesie die eigentliche Objectivität sein „werde? Wir können antworten: das innere Vorstellen „und Anschauen selbst. — Vorstellungen und Anschauungen sind der Inhalt der Poesie. — Das innere „Vorstellen aber ist als Material und Form in der „Poesie anzuwenden für das an und für sich Wahrhafte der geistigen Interessen überhaupt. — „Die redende Kunst hat — — — ein unermeßlich weiteres Feld als alle übrigen Künste: jeder Inhalt, „alle geistigen und natürlichen Dinge, — — innere und „äußere Zustände lassen sich in die Poesie hineinziehen „und von ihr gestalten. — Sie ist die allgemeine „Kunst, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in „die Phantasie einzugehen im Stande ist, in jeder Form „gestalten und aussprechen kann. — Die Poesie hat

„geistige Interessen zu ihrem eigentlichen Gegenstande, „und der gesammte Kreis der Außendinge tritt in die „Poesie nur ein, in sofern der Geist in ihm eine Anre- „gung oder Material seiner Thätigkeit findet, als Umge- „bung des Menschen also, welche — — für sich selbst „nicht der ausschließliche Gegenstand der Poesie werden „darf" — (3, 226. 227. 228. 231. 237.). Man kann einige dieser Sätze auch auf andere Künste anwenden, wie z. B. die phantasiereich ausgebildete Vorstellung überhaupt allen romantischen Künsten, und in's Besondere der Malerei zu Grunde liegt; ferner scheint ein Widerspruch zu liegen in zweien Sätzen, deren einer für die Poesie jeden Inhalt darstellbar nennt, der spätere dagegen den Inhalt auf das Menschliche beschränkt; alles Natürliche entweder ausschließend oder unterordnend. Wäre dies richtig, so entbehrten wir manche herrlichen Naturgedichte von Göthe und Freiligrath — oder müßten sie als Unpoesie excommuniciren, weil in ihnen die Natur wie in holländischen Gemälden als Landschafts- oder Thierbild selbstständiger Inhalt des Kunstwerkes ist. — Im Ganzen jedoch werden die schwierigeren Fragen nach dem Inhalte durch nachgefügte Erklärungen aufgelöst, und manchmal mag eine geringe Unebenheit des Ausdrucks, eine weggelassene Bestimmtheit die Schuld jener Unklarheit tragen. Rechnet man Eins zum Andern, so kommt als Ergebniß immer ein greiflicher und unbegreiflicher Inhalt der Poesie heraus, wie in der Sculptur und Malerei. —

Nicht so in der Musik. Zu jener vorhin angeführten Stelle fügen wir die verwandten den Inhalt betreffenden hier nach: [a] „Das Material der bildenden „Künste nimmt die Formen einer breiten vielgestaltigen Welt der Gegenstände in sich auf, und stellt „diese ihrem wirklichen Dasein nach dar; die Töne „vermögen dies nicht" (3, 129.). — „Der Inhalt ist das an sich selbst Subjective." — [b] „Diese „gegenstandlose Innerlichkeit im Betreff auf „den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das „Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch „einen Inhalt, aber nicht im Sinne der bildenden „Künste und der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben „das objective Sichausgestalten." — [c] „Endlich hat die Musik ein Verhältniß zu dem Inhalt, den sie ausdrückt, indem sie sich entweder Worten anschließt oder selbstständig ist" (130. 131.). — [d] „Der Musiker abstrahirt zwar nicht von jedem „geistigen Inhalt, sondern findet denselben in „einem Text; — die eigentliche Region seiner Compositionen aber bleibt die formelle Innerlichkeit, das reine „Tönen; — sein Vertiefen in den Inhalt wird „statt eines Bildens nach Außen vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Inneren, — in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, „daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist" (134. 135.). — [e] „Die Musik liegt dem Elemente „der formellen Freiheit des Inneren zu nahe, als daß „sie sich nicht (mehr oder weniger) über das Vorhandene, den Inhalt, hinauswenden könnte" (137.). [f] „In neuerer Zeit ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat „sie dafür auch desto mehr an Macht über das Innere verloren, indem der Genuß, den sie bieten „kann, sich nur dem Interesse für das Reinmusikalische zuwendet, was mehr Sache der Kenner „ist als des allgemeinen menschlichen Kunstinteresses" (139.).

Also im Grunde der Fluch der Inhaltsleere! Wem die edle Tonkunst am Herzen liegt, und wer auf unbefangene Weise aus ihr Lebensnahrung saugt, mag sich dabei beruhigen, daß der große Weise sich geirrt, oder den Inhalt unrichtig aufgefaßt habe: der Künstler selbst wird kaum fragen, was die Philosophie von dem Inhalte aussage, da er ihn immerfort hat und erzeugt. Aber die Wissenschaft kann sich dabei nicht beruhigen. Wird so, wie hier geschieht, in wissenschaftlicher Deduction der Inhalt entweder in Frage gestellt oder eventuell aufgehoben (wie in den Sätzen d und e), so ist damit der wahre geistige Grund in Frage gestellt, und gegen diese Anklage erhebt sich die wissenschaftliche Musiklehre. In der That, es will nicht gehen ohne technische Bestimmungen (131.), denn sonst zeigt sich das höchste Gebilde der Musik, die gedankenvoll durchgeistete Fuge, mit ihren Wiederholungen und Ausweichungen rc. dem (mathematischen!) Verständnisse leicht als überflüssig (136.), und Bach, Beethoven, Mozart u. A. haben ihre ganze edle Menschheit einem geistlosen Spiele hingegeben, das in der Kunstwelt sein könnte oder auch nicht, ohne daß seine Abwesenheit erheblich störend bemerkt würde. — Wollen wir nicht den ganzen geistigen Werth unserer Kunst auf's Spiel setzen, so müssen wir uns anschicken, den Inhalt auf's Neue zu durchforschen, ob sich der Geist in ihm finde oder nicht.

Wir haben vorhin die Mehrdeutigkeit dieses Wortes erkannt, das fast so unbestimmt zu werden droht, wie die uns schon trivial gewordenen Begriffe von Geist, Abstraction, Allgemeinheit, Freiheit — und wie diese Worte, so hat auch jenes die sonderbare Eigenschaft oder göttliche Natur (Phänomenol. S. 84), die Meinung des Sprechenden unmittelbar zu verkehren. In dem obengenannten Satze b ist der Inhalt auf homogene Weise wie in der Architectur gefaßt, nämlich als das allgemeine geistige Element, das sich in der Kunst zu gestalten hat; im Satze d ist der Text gemeint. Das ist eine zweideutige Stellung, da letzteres für die Musik keinesweges substantieller Inhalt, sondern äußerliches Ma-

terial ist, das man nehmen kann oder auch nicht, das man mit einem anderen vertauschen kann, wie in der Plastik Marmor und Porphyr. Der Text z. B. eines Händel'schen Chores kann geändert, übersetzt, endlich auch weggelassen werden, und die reine Musik bleibt dieselbe. Die ganze Instrumentalmusik, die echteste und herrlichste Tochter der modernen Romantik, entbehrt des Textes; sollte deshalb Beethoven inhaltsleer, d. h. geistlos geheißen werden? — Das ungeheure Mißverständniß zu lösen, müssen wir uns noch einmal zur Vergleichung wenden, ehe wir zum endlichen Abschluß uns anschicken können. — Solch ein Inhalt, wie der aus anderen Lebenskreisen oder Geistesgebieten erborgte, als Gesangtext, geschichtliche Handlung, Ereignisse rc. kann nicht das Wesen irgend einer Kunst bestimmen, oder sie müßte eine ganz abstracte Dienerin, eine begleitende Hülle des Kunstwerkes sein, wie z. B. die Metrik, die Gewandung, die Perspective; diese sind für sich weder Kunst noch Wissenschaft, sondern stehen als praktische Kenntnisse seitwärts von beiden. — Nehmen wir also den Inhalt in diesem Sinne, so ist er das Gleichgiltige, Zufällige, das durch Künstlers Hand beseelt wird. Ist etwa im Laocoon, im Opfer Iphigeniens, im olympischen Zeus oder den raphaelischen Madonnen diese historische Begebenheit der Kern des lebendigen Kunstwerkes? So wenig als überhaupt ein Geschehensein in räumlichen Gestalten ausgedrückt werden kann. Auch ohne Kenntniß des trojanischen Krieges, der griechischen und christlichen Religion erkennen wir in jenen Bildern Schmerz, Majestät und heilige Liebe, und diese geschehenen Handlungen sind zuerst nur als subjective Ausgangspuncte für den Künstler von Bedeutung; obgleich sie allerdings zum letzten und höchsten Verständniß nicht wohl entbehrt werden können. Ja sogar die inhaltvollste aller Künste unterliegt derselben Unbestimmtheit. Denn ob im Oedipus des Sophocles, oder in Shakespeare's Hamlet der Held diesen Namen hat oder einen andern, das ist für die Poesie als solche gleichgiltig; was in der Ilias und Odyssee das Interesse ausmacht, das ist nicht dieser einzelne Krieg um diese einzelne Stadt, nicht die historischen Helden, deren sinnliche Gewißheit und leibliche Existenz dem Dichter und Hörer so gut wie gleichgiltig ist. dies Wann-, Wie-, Wo-Geschehensein gehört der Kritik und Geschichte an: im Gedichte sind es immer nur die allgemeinen geistigen Interessen und menschlichen Thätigkeiten, an schönen Individuen angeschaut, welche die Historie nur zum bequemen Hintergrunde hat, nicht zum künstlerischen Lebenselement. — Ist also unter dem Inhalt dieser materielle Gegenstand gemeint, den das Kunstwerk wiederbringen soll, so erweist sich, daß er eben so undarstellbar ist, wie das Dieses der Sprache (Phänomen. S. 83. 84.). Demnach ist der Inhalt anderswo zu suchen, wenn wir nicht hier am Eingange umkehren sollen. — Am auffallendsten erscheint die Zweideutigkeit dieses Wortes an der Stelle, wo die „Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel" — homogen dem „Material" der plastischen Künste — erläutert wird (154.): „Der Ton als bloßer Ton ist „inhaltslos", d. h. er bedeutet keinen geistigen Inhalt, wenn er nicht in harmonischer Verbindung und Folge vernommen wird. Also eben so wie Farben und Linien, die keinen Sinn haben als im concreten Ganzen der lebendigen Gestalt. Gleich darauf aber wird nun wieder behauptet, daß der Ton für sich eine gewisse Selbstständigkeit habe und bis auf einen gewissen Grad durch Empfindung beseelt werden und einen bestimmten Ausdruck erhalten könne. Man ahnet schon, daß dies wieder auf eine Bestimmung in deterius hinauslaufe; und in der That ergiebt sich alsbald Folgendes: „bei der „relativeren Selbstständigkeit bleibt den Tönen „ihre Wechselbeziehung (unter einander) etwas Aeußer„liches, so daß die Verhältnisse, in welche sie gebracht „werden, nicht den einzelnen Tönen selbst in „der Weise dem Begriff nach angehört, wie „den Gliedern des Organismus" rc. (155.). Hier beruht der Irrthum augenscheinlich auf technischen Mängeln. Denn eben so, wie z. B. die Farbe allein für sich inhaltsleer ist, so ist auch der Ton an sich inhaltsleer. Wird aber dennoch der einzelne Ton mit relativer Selbstständigkeit gesetzt, wie es oft bei Einleitungen und Schlüssen größerer Musikstücke (z. B. in der Ouverture zum Freischützen zu Anfang u. s. w.) geschieht, so hat er allerdings einen musikalischen Inhalt, aber in dem Sinne, daß er hinterhaltig die Idee einer Tonica oder Dominante verbirgt, sie gleichsam als Frage oder Postulat hinstellt; dann ist er nicht beziehungslos, sondern die bestimmteste Beziehung auf einen Inhalt da.

(Fortsetzung folgt.)

Trio's

für Pianoforte, Violine und Violoncello.

(Fortsetzung.)

H. Marschner, großes Trio rc. — Op. 111. — Leipzig, bei F. Hofmeister. —

Es ist dies Trio das erste größere Kammermusikstück von Marschner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem älteren Künstler immer erfreut, wenn er sich in neuen Gattungen versucht, gleichsam zum Selbstgeständniß, daß er sich selbst noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in sich bewahre, so waren auch wir über die Erscheinung erfreut, deren genauere

Bekanntschaft unser günstiges Vorurtheil auch nichts weniger als abschwächte. Zwar wir sind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieses Werkes, gegen jene schwächeren Partieen der Composition namentlich in den zweiten Thema's und in der sogenannten Verarbeitung, wo der Componist zu rasch verfahren, zu schnell mit dem zuerst Gefundenen sich oft begnügt; dagegen thut aber die Marschner'n immer eigenthümliche Frische wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die sichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteristisch hinzustellen weiß. Man findet somit in dem Trio ungefähr denselben Künstler wieder, als man ihn aus seinen großen dramatischen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbstständigkeit und lebendige Fortbewegung der einzelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Uebergangsstellen (so z. B. wenn sich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwischen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motiven meinen, wie wir es z. B. in Beethoven'schen Compositionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, so werden uns einsichtsvolle Leser verstehen. Bei Marschner dominirt meistens die Oberstimme; zu tieferen Combinationen zu gelangen, ist es als gönne er sich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderstehlich nur nach dem Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Aehnlich dem wirken auch seine Compositionen; man fühlt sich fortgerissen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Untersuchung stellen sich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Composition heraus. In einem Bilde zu sprechen, es giebt uns die goldenen Früchte seines Talentes in oft irdenen Schaalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtseiten des Trio's. Wie gesagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entstanden zu sein scheint, — ein lebendiges wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart ist im Anfang- und Schlußsatz, wie im Scherzo G-Moll, die des Adagio's das in dieser Folge befremdende As-Dur. Jene Sätze haben sämmtlich einen wilden, leidenschaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengesetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umstand, daß das Adagio im letzten Satze wieder zum Vorschein kommt, könnte unsre Vermuthung, daß es zu anderer, früherer oder späterer Zeit als die anderen Sätze geschrieben sei, etwas schwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Componisten solche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abschluß eines Satzes noch gelingen. Im Uebrigen geschieht jener Rückblick in sehr zarter Weise und thut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio selbst hat eine reizende, Marschner'n ganz eigenthümliche Gesangweise; wir halten sie für das Ursprünglichste im ganzen Trio. Das Violoncellsolo, das sie beantwortet, ergeht sich dagegen zu breit unserer Meinung nach und scheint uns auch in melodischem Bezug zu gewöhnlich, fast theatermäßig. Wo sich Marschner schon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Mährchenhaften, thut er es auch im Trio mit Wirkung, im ersten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Lust an seinen Gebilden; diese letzteren Sätze sind auch die humoristischsten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubert'sche Trio in Es-Dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird sich, glauben wir, rasch verbreiten; wir sind nicht überreich an geistvollen Werken der Art, und dies letztere Prädicat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bildet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich ist das Clavier wirksam behandelt.

(Schluß folgt)

Vermischtes.

*** Aus Reichenberg in Böhmen wird uns geschrieben: Am 21sten und 22sten August l. J. findet hierorts das dritte Musikfest unter der Direction des verdienstvollen Chorrectors Hrn. Schmidt statt, der zu dieser erfreulichen Festlichkeit aus Reichenberg und der Umgegend beinahe 300 Musiker vereinigen wird. Am ersten Tage kommt „das Weltgericht" von Friedrich Schneider, am zweiten „der Lobgesang" von Mendelssohn-Bartholdy zur Aufführung. Diesem folgen im zweiten Theile mehrere Concertstücke. —

*** Die „Europa" berichtet aus Genua etwas unglaublich, Miß Novello, die dort Furore machte, sei nach einer Theatervorstellung von zwei italienischen Fürsten incognito in einer Portchaise nach Haus, oder vielmehr in einen Saal getragen worden, wo sich die Sache aufgeklärt, und eine Gesellschaft der ersten Nobile's sie zu einem glänzenden Souper erwartet hätte. —

Anzeige.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 12. Den 9. August 1842.

Folge der Natur. Sei kein Polyp ohne Kopf und keine Steinbüste ohne Herz. Laß den Strom deines Lebens frisch in deiner Brust schlagen, aber auch zum feinen Marke deines Verstandes hinaufgeleitet, dort Lebensgenuß werden.

Herder.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

Ganz dasselbe findet Statt bei der allein, gleichsam selbstständig hingestellten Farbe, wie auf manchen Landschaftsgemälden das reine Blau oder Violet des Himmels, welches in seiner scheinbaren Vereinzelung doch immer ein größeres Ganzes andeutet, ein mannichfaltigeres Leben unter und innerhalb seiner einfarbigen Fläche. (Vgl. 3, 139. von der Malerei.) Eine bloße blaue Leinewand sagt nichts aus und ist in keiner Weise ein selbstständiges Lebendiges, so wenig als ein Stunden lang ausgehaltener Ton, der nicht weiter geht und aus der Stelle kommt; man beseele ihn mit welchen Künsten man wolle, er hat keine relative Selbstständigkeit, von Seiten der Kunst betrachtet. Dieselbe Bewandtniß hat es mit der zweiten Behauptung. Die bekannten acustischen Gesetze zeigen, daß die Wechselbeziehung der Töne unter einander allerdings den Tönen ihrem Begriffe nach angehört, so gut wie die Glieder des Organismus nur aus und mit einander verstanden werden. Es ist nicht ein Gemachtes, sondern in der Natur Vorhandenes (155.), daß die Tonica, die Bewegung der Tonleiter und den Dreiklang erzeugt, daß die Dominante ihren Gegensatz bildet, und von der Tonica wegstrebt und in sie zurückkehrt; dasselbe Naturgesetz waltet in der Farbenharmonie, in Licht und Schatten, daß die Affirmation ihre Negation fordert und überwindet. Und wie in einem schönen Gemälde ein Theil der Farbenharmonie vernachlässigt werden oder fehlen kann, so hat die Tonkunst elliptische Akkorde, z. B. Dreiklänge mit fehlender Terz oder Quinte ꝛc. Die Vergleichungen zwischen Farbe und Ton, welche mehr als spielendes Gleichniß sind, hat Hegel selbst mit solcher Ausführlichkeit und Vorliebe fortgesetzt, daß die Erkenntniß der Irrthümer hier am leichtesten angeknüpft werden konnte. Wie tief sie übrigens begründet, in welcher idealen Verwandtschaft beide gegen einander stehen, das sagt schon der gemeine Sprachgebrauch in oftgehörten Bildern, wie: Farbenton in der Malerei, Tonfarbe in der Musik. — Wir dürfen uns also noch eine Zeit lang in diesen Vergleichen fortbewegen, um uns der gesuchten Wahrheit zu nähern.

Die Zweideutigkeit, welche das Wort „Inhalt" getroffen, rührt von der Vermischung historischer und idealer Untersuchungen her. Da diese in den positiven Disciplinen namentlich der speculativen Philosophie oft näher aneinander liegen als man glaubt, so äußern sie ihren Einfluß auch in der angegebenen Weise verwirrend gegen einander. Und in der That ist der Inhalt nach der objectiven Seite hin so zu bestimmen, daß er diese zufällige zu behandelnde Thatsache sei, die That, Begebenheit oder Idee, welche das Kunstwerk in sich hält. Zugleich aber hält das Kunstwerk, oder vielmehr der Künstler, der schaffende und empfangende, den subjectiven Hintergrund in sich, die allgemeine dunkle Kunstseele; dieß ist die subjective Seite des Inhalts. Beide sind vereinigt in dem, was man anderswo idealen Gehalt genannt hat. — Daß von jenen beiden die subjective Seite als vorausgesetzlicher Hintergrund überhaupt existire, also auch sicherlich der Musik zukomme, darüber ist noch nirgend Zweifel erhoben. Es wird also die andere, objective Seite vornehmlich in Frage kommen. Die Frage aber nach dem Inhalte zerfällt sogleich wieder in diese zwei: Welches ist der Inhalt, und: Wie wird er dargestellt.

Beide Fragen suchen Antwort und Erledigung in der Sprache, als dem letzten und geistigsten Mittel der Gedankenäußerung. Dieß ist ein Punct, den die freie schaffende Phantasie des Künstlers oft mit nicht geringerer Energie zum Anklagepunct gegen alle Kunstphilosophie erhoben hat, als die Weisen den umgekehrten der verzückt schweigsamen Kunstschwelgerei. Der Inhalt, so erwiedert der Künstler der zudringlichen Frage, wird dadurch nicht schlechter, verliert nichts dadurch an Geist und Tiefe, daß ich ihn ungesprochen lasse, und kann ich's Alles sagen? Nicht mehr als Raphael, dem die modern-ästhetische Deduction seiner eigenen Kunstwerke wohl schwerer fallen möchte, als dem Schwächsten seiner Verehrer. — Dennoch geben wir zu, daß Vieles dem denkenden Geiste zu enträthseln, zu erklären, zu deduciren gelungen ist, seit die allmächtige Kraft des Wortes in Deutschland wieder erwachte. Mit seinen Waffen und Rüstzeug bewehrt gehen wir auch hier, anfangs lemmatisch, auf die Antwort ein. — Wie für die räumlichen Künste den Inhalt bietet die ganze räumliche Welt, Alles was scheint, glänzt, schimmert in Licht und Farbe, und dieser Inhalt in dem räumlichen Sinne aufgefaßt, in der künstlerischen Seele reflectirt das räumliche Kunstwerk erzeugt: so bietet dem Gehör die ganze Bewegung der Welt, Alles was schwebt, woget, zittert und tönet den thatsächligen Inhalt, und dieser, von dem Tonsinne empfangen, wird aus der Seele des Künstlers wiedergeboren als musikalisches Kunstwerk. — Das bestimmteste Was ist das Menschliche: menschliche Situationen, sowohl scheinende als tönende, sprechen am ersten und tiefsten an das Herz der empfangenden Kunstwelt. Ferner, geheimnißvoller, doch darum nicht fremd und unverständlich spricht die außermenschliche Natur: die Anschauung von Baum und Thier auf farbig reizender Fläche, das Säuseln von Wald und Bach und der süße Jubel der Luftbewohner ergreifen schon als Naturschönheit das unbefangene Gemüth.

Wie weit diese in die Kunst eingehen können, das pflegt von der Frage abhängig gemacht zu werden, welche Stellung überhaupt die Nachahmung als Kunstprincip einnehme. Hier muß unsere frühere Frage beantwortet und aus dieser die andere erledigt werden: Wie wird der Inhalt in der Musik dargestellt? Das reine bloße Abschreiben der Natur hat keinen geistigeren Werth als alle technischen Kunststücke, und ist in dem Kunstwerke nur eine Seite, die ohne die andere ideale inhaltsleer, dem höheren Interesse fern liegend bleibt. Ueber diesen Satz ist die moderne Kunstlehre einverstanden; nur ist das Princip der Nachahmung nicht erschöpfend entwickelt, wenn man es als einen lästigen und lastenden Theil des Kunstwerkes erst meint abziehen zu müssen, ehe der wahre Hintergrund, das ideale Element, erscheinen könne. Hegel selbst hat diesen Mißverstand zwar nicht begangen, aber doch angeregt, indem er, wie vorhin erwähnt, das natürliche Element der Schönheit weniger reich behandelt, zuweilen sogar flüchtig darüber hineilt. In der Malerei tritt das Princip der Nachahmung so dringend hervor, daß es auch die speculative Aesthetik nicht abweisen kann; doch geschieht auch dieses Zugeständniß mit der Beschränkung: „es ist dem „Kunstwerke wesentliches Moment, daß es die Naturgestaltung zur Grundlage habe, weil es in Form äußerer und damit zugleich natürlicher Erscheinung darstellt; — doch ist diese geforderte Natürlichkeit „als solche nicht das Substantielle und Erste, „was der Kunst zu Grunde liegt; und wenn also auch „das äußere Erscheinen in seiner Natürlichkeit eine wesentliche Bestimmung ausmacht, so ist doch weder die „vorhandene Natürlichkeit die Regel, noch „die bloße Nachahmung der äußeren Erscheinungen „als äußere der Zweck der Kunst" (1, 60—61.). Indem wir das letzte vollkommen zugeben, können wir uns bei dem ersten Satze nicht sogleich beruhigen. Denn allerdings ist der Malerei die Regelmäßigkeit des Natürlichen eine zwingende Regel, und wenn die Arabeske auch diese nächste Regel überschreitet, so bewegt sie sich doch innerhalb der organischen Gebilde, welche die Natur vorgezeichnet, indem sie dieselben vervielfältigt und wunderbar verschlingt, nicht aber zerstört; ein Dreieck z. B. statt des Auges, ein Weinfaß statt des Bauches, ein Violinbogen statt des Armes, u. dgl. neuparisischer Unsinn wird nirgend für Malerei gelten, sondern für allegorischen Aberwitz, der den altindischen durch nichts übertrifft als durch Ekelhaftigkeit. Auch ist die Arabeske nur ein Seitensprung der Kunst, nicht das selbstständige Centralleben der Malerei. Sondern diejenige Malerei, welche die Natur, obwohl idealen Zwecken verändert dienend, wiederbringt, ist die allein künstlerische. Und warum? Nicht allein, daß sie diese organische Form als die in sich consequente, kraftvolle, unmittelbar gesetzmäßige für sich in Anspruch nehme, um etwa von ihr willkürlich für gewisse Fälle zu entlehnen: vielmehr ist die Kunst durchaus und ursprünglich an diese Substanz gebunden, weil sie, hiervon losgerissen, den Boden verliert, auf dem sie sich unserem Geiste nähern kann, weil sie damit aufhört, commensurabel zu sein. In diesem Sinne haben Aristoteles nnd Plato die μίμησις als Ausgangspunct der Kunst hingestellt, womit jedoch nicht das rohe knechtische Abschreiben allein, sondern zugleich Darstellung, belebte Wiederbringung bezeichnet wird. Die Idee der Schönheit selbst wurzelt auf unerklärliche Weise in dem Unmittelbaren des Gefühlslebens, im Natürlichen, d. h. Unaussprechlichen; das Natürliche und somit auch die Nachahmung ist nicht ein nebenbei Herzugebrachtes, sondern Lebenselement der Kunst, aber nur die eine Seite derselben. — Es versteht sich also von selbst, daß hier

nicht die Rede ist von jener beschränkten Auffassung, welche nun diese Nachahmung als das einzige Maaß der Kunstkritik hinstellen möchte; denn sie widerlegt sich jeden Augenblick. Von jener Nachahmung dagegen, wie sie das alte μίμησις meint, d. h. von der verklärten Wiederbringung und schöpferischen Umgestaltung endlicher Gebilde giebt selbst die Architectur Zeugniß, indem sie das Gleichgewicht und ruhige Beharren krystallischer Urmassen, die steinerne Abgeschlossenheit stolz thronender Gebirge, das majestätische Aufstreben vegetativer Säulen, gewissermaßen nachahmend, doch menschlich vergeistigt, darstellt. Bei ihr aber thut der Menschengeist mehr Eigenes hinzu, weil sie den dunkleren Regionen näher steht; Plastik und Poesie, als den bekannteren, offeneren Naturseiten zugewandt, sprechen eine verständlichere Sprache: sie brauchen den Stoff nicht zu zerbrechen, um ihn zu gestalten, und gewinnen hierdurch ein größeres Feld geistiger Interessen, die mit dem bequemeren Material leichter darzustellen, oder wenn man will, nachzuahmen sind. So ist in der dramatischen, der höchsten und letzten aller Kunstdarstellungen, noch ein Rest des Nachahmungsprincipes wahrzunehmen in der Forderung der Consequenz der Charaktere; denn daß der Handelnde z. B. der Held Wallenstein sei, erkennen wir außer der Nomenclatur des Dichters aus der Wiederholung der Gesinnung, aus der Nachahmung seiner selbst, und diese ist wieder gestützt auf die Nachahmung menschlicher Charaktere überhaupt, und selbst die entlegensten Gestalten müssen sich den natürlichen homogen erzeigen; es kann nicht schön und künstlerisch wirken, wenn ein Kind gelehrte Reden hält; dies ist unnatürlich und unkünstlerisch zugleich. Man sieht aber leicht ein, welcher Abstand sei zwischen der poetischen μίμησις Schiller's und der schmuzigen Elendigkeit Kotzebue's, welcher nur die eine Seite der Kunst begriffen hatte. — Demnach erwarten wir von jeder Kunst in ihrer Weise, daß sie ihren Gegenstand in dem ihr angehörigen Gebiete nachahme, d. h. darstellend in erhöhtem Leben wieder erzeuge.

In derselben Weise wie die Architectur, ist auch die Musik an ein Vorhandenes gewiesen, was sie vergeistigend nachzuahmen hat. Man hat sich viel damit geplagt, wie der Vogelgesang dem Menschengesange ein Urbild gegeben habe, aber leider die Brücke nicht finden können, weil weder die Nachtigall, noch die Lerche und der Canarienvogel menschlich = commensurable Töne singen; dieses gelingt nur dem Dompfaffen, sobald er es von Menschen gelernt hat. Das wäre nun für's Erste die grobe Nachahmung. Wenn's überhaupt mit ihr seine Richtigkeit hätte, so gäbe es auch keine Architectur und im Heiligenbild keine schwebende Gestalten und geflügelte Engel. — Aber wie die Architectur die schweigende, tiefverhüllte Natur in commensurablen Verhältnissen reden macht, so vernimmt der Tonsinn das rhythmische Schwingen und Beben des bewegten Lebendigen und übersetzt es in die meßbare Sprache vernehmlicher, beschränkter Tongestalten. Die allgemeinsten Aeußerungen dieser Art der Nachahmung sind bekannt genug. Daß der laute Schrei heftigere, der sanftere Ton mildere Leidenschaft abmale, daß die raschere Bewegung des Tempo der schnelleren Blutwallung entspreche, daß das freie Schweifen des Tones in weiten Melodiegängen und fremden Modulationen die wechselnde, fliehend verrauschende Stimmung im Abbild bedeute: hierüber ist kein Zweifel und jedes menschliche Ohr versteht es. Was darüber hinausgeht: die inhaltsvollere Bestimmtheit der Leidenschaften und Empfindungen, die reichere Fülle eines tiefer erregten Seelenlebens — wie dieses in die Musik eingehe und aus ihr herausgeboren werde, dieses an's Tageslicht zu bringen und den grauen Formeln des Wortes anzunähern, daß die dunklen Gestalten speculativ greiflich werden, das ist bisher allen Philosophen ein Räthsel gewesen und hat, wie wir klagend und anklagend erwiesen haben, die Verkennung der Tiefe unserer Kunst zuwege gebracht. Denn hier tritt das Bedürfniß ein, sich mit dem Technischen, dem eignen Boden der Kunst vertraut zu machen und einzuwohnen, wenn es darauf ankommt, die fernerliegenden Entwickelungen des Geistes der Tonkunst zu begreifen. Dasselbe Bedürfniß findet bei der Architectur statt, da zwar auch das ungelehrte Gemüth sich im Allgemeinen anregen läßt vor der erhabenen Pracht edler rhythmisch = gegliederter Massen, aber die Idee zu finden ohne Uebung und Eingewöhnung nicht im Stande ist. Wie Manchem ist z. B. die Säule, der Fries, der Spitzbogen unbegreiflich, d. h. er nimmt es als Gegebenes hin: es berührt ihn fremd und wunderbar, und will nicht recht zur Seele dringen; ein rascher Blick des Genusses, und die flüchtige Regung ist abgethan. Erst dem geübteren Sinne ist das Verweilen möglich, und er versenkt sich in den Inhalt, dessen Ursprung und Bedingungen er kennt. Solche liebevolle Vertiefung muß man zuerst voraussetzen, ehe an die specialisirte Erkenntniß gegangen werden kann, und dies gilt in der Musik wie in allen übrigen Künsten. Wer so ganz fremd hineinregnet, ohne technische Gewohnheit der speciellen Wirkung und Eigenthümlichkeit einer Kunst, wird zunächst immer mit einer gewissen Hast vorwärts eilen, um baldmöglichst zur concentrirten Idee zu gelangen; und es erscheinen auf diesem Standpuncte alle individuellen Mittel und weitläuftigere Ausführungen, wobei die heitere Kunstseele so liebevoll verweilt, als ein Aeußerliches, Lästiges, Ueberflüssiges, auch wohl Unnatürliches.

So wie nun auf technischem Wege die Gesetze von Licht und Schatten, Verkürzung und Perspective gefunden werden, obgleich ihr Inhalt auch dem Umgekehrten

innewohnt, weil sie Naturgesetze sind: so die Grundverhältnisse der Musik, die Urharmonie, der Dreiklang, die Dominante, Rhythmus und Tonleiter. Es sind sehr Wenige, die nicht merken, wenn eine auffallende Unrichtigkeit dieser Verhältnisse bei der Reproduction eintritt, und deshalb ist anzunehmen, daß die einfachste Bedeutung derselben ihrem Wesen nach jedem Ohre zugänglich sind. Man kann den Versuch machen bei sehr unmusikalischen Menschen, indem man ihnen den bloßen Septimen-Accord zu hören giebt: sie werden eben so gewiß bei diesem die Unruhe, die ziellose Bewegung empfinden, wie bei dem Dreiklange Ruhe und Frieden. Eben so wird eine halbe Tonleiter, oder eine schweifend sich ergehende der der Tonicaschluß fehlt, die Erwartung auf das Ende spannen, und dieses Ende selbst, wo es eintritt, als solches empfunden werden. Sodann die wachsenden Combinationen gebrochener und stockender Tonleitern, weit rollender Passagen, die auf- und absteigenden Gänge, die springenden und geschleiften Melismen, die näher und ferner liegenden Beziehungen der Intervalle, endlich die markige Fülle des harmonischen Grundbaues dem bewegten Melodieenstrome gegenüber — Alles dieses, wie es ein Spiegel der bewegten wogenden und athmenden Weltseele ist, spiegelt sich wieder in dem empfangenen Ohre. Und das ist nicht die abstracte Bewegung, das inhaltsleere Ich, die gegenstandlose Innerlichkeit; es ist eine reiche vielgestaltige Welt der Gegenstände ihrem wirklichen Dasein nach. Die Töne vermögen es, diese Mannigfaltigkeit des Lebens nachzubilden, aber nach einer andern Seite als Stein, Bild und Wort. Jene vielgestaltige Welt, welche die räumlichen Gestalten ihrem wirklichen Dasein nach (3, 129—130 rc.) aufnehmen können — was ist es denn, was von ihr in die Kunst eingeht? Nur die eine Seite des bewegungslosen Scheines der Oberfläche, der in sich nicht mehr Totalität enthält, als die Poesie, welche die innere Welt der Vorstellungen reproducirt, und dadurch sowohl der leiblichen Greiflichkeit ihrer Gestalten als der reinen Tiefe des Begriffes entsagt. Es ist nicht zu beweisen, daß etwa jenem Scheine der Oberfläche, welcher das Princip der räumlichen Kunst ausmacht, mehr Objectivität oder Totalität zukomme, als dem Wallen und Schweben bewegter Innerlichkeit, welches die Musik darzustellen hat. Sittliche und begreifliche Zwecke zu verfolgen ist eben so sehr der Malerei unmöglich wie der Musik: kein Gemälde sagt aus, was man thun soll, keine Musik kann belehren. Daß die Poesie hierzu im Stande ist, weil sie mit dem reinen Gedanken das Mittel gemeinsam hat, ist ihr weit häufiger zu Schaden als zu Nutze gekommen. Demnach ist es keine Beeinträchtigung des Kunstwerthes, wenn es heißt, daß weder die Musik noch die Malerei substantiellere, letzte Interessen des Geistes befriedigen können. Es ist eine unwahre Forderung, von der Kunst zu verlangen was sie nicht kann, und eben so ungerecht, als wenn man von der Philosophie Schönheit oder Lebenszeugung erwarten wollte.

Jenes Princip der Nachahmung indeß, wie es in seinem Wesen verkannt wurde, ist auch in seinen Consequenzen unrichtig geleitet worden. Wie oft hat in diesem Puncte die Theorie gefehlt, und ist der lebendigen productiven Kunst fast geflissentlich aus dem Wege gegangen! Da heißt es — und wir hören's aller Orten wiederholen — die Musik gehe über ihre Befugnisse hinaus, wenn sie das Aeußerlich-Tönende aus den umgebenden Ereignissen nachahme: sie dürfe nicht malen! so sagen die Gelehrten seit hundert Jahren. Wir könnten diesem Spruche, der beinah das Ansehen eines Schiboleth gewonnen hat, grammatisch und rhetorisch auf den Leib gehen, indem wir fragten: wer und wo der Areopag wäre, der in Sachen des Geistes das Darf und Muß auszusprechen habe — und da schon stellte sich die Antwort des nüchternen Franzosen entgegen: tout genre est permis hors le genre ennuyeux. Oder wir untersuchten den Terminus: Malen, und fänden, daß er als ein uneigentlicher, übertragener gar nicht in die Theorie gehörte, während das Nachahmen das der Kunst gemäßen Sinnlichen gemeint sei. Aber wir sind all' dieser Quälereien im Voraus überhoben, seit Marx in seiner köstlichen Schrift: „über Malerei in der Musik" die vielbesprochene Frage erledigt hat. In diesem inhaltreichen Werkchen ist, mehrere Jahre vor Hegel's Aesthetik, von künstlerischem Standpuncte aus erwiesen, was es sowohl mit dem Dürfen als mit dem Malen auf sich habe. Die Kunst darf, was sie kann; sie stellt dar, was in ihrem Bereich liegt, und nimmt von der Natur, nachahmend, verkürzend oder erweiternd, was ihrem Zwecke dient. So gut wie Raphael den Helm, den Wasserkrug, das Brot und den Wein in seine Heiligenbilder verwenden durfte, ohne deshalb seinen Beruf zu dem eines Genre- und Küchenmalers herabzudrücken: so gut wird es Haydn erlaubt sein, den Hahnenschrei, das Schnurren des Spinnrades, das Krachen der Wetterschläge und weiches Nebelgeriesel nachzusingen, sobald es seinem Naturgedichte von den Jahreszeiten angemessen war; hat doch gar Beethoven, der von allem kleinlichen Spiel unendlich weiter entfernt ist als Haydn, weder Nachtigallen und Wachteln und Gewitter in der Pastorale, noch Kanonenschläge in der Siegessymphonie verschmäht. — Es kommt bei der musikalischen Malerei wie bei der eigentlichen gar nicht auf das Was, sondern auf das Wie an. Die reine Abschrift der Natur ist einem schlechteren Nachdrucke gleich zu achten, und diese hat noch kein urkräftiger Künstler gesucht;

(Hierzu eine Beilage.)

ohnehin ist sie im Bereich der Musik, eben weil alle ihre Verhältnisse dem vergeistigten menschlichen Sinne unterthan sind und allaugenblicklich über die erste Natur hinausgehen, so gut wie unmöglich. Aber auch die echte künstlerische Malerei ist immer über das reine Portrait hinaus; das kann man sogar von den Gediegenen unter den spießbürgerlichen Niederländern sagen: denn ihre humoristischen und gemüthlichen Scenen geben immer etwas mehr (und dies Etwas ist ein unendlich Großes!), als die blos daseiende Wirklichkeit giebt.

Das Princip der Nachahmung als beseelte Auffassung und Wiederbringung des vorhandenen Natürlichen erstreckt seine Wirksamkeit noch weit über jene Anfänge hinaus. Das geheime Rinnen und Wallen der Blutwellen, wie es in jeder innerlichen Regung sich anders mit unendlich mannigfaltiger Besonderheit gestaltet, das Wogen und Brausen regsamer Wasserfluth, das Rauschen des Baumes, die ungeheure Symphonie des belebten Waldes — diese naturpoetischen Erscheinungen als nachzuahmende Grundlagen der Musik aufzufassen ist mehr als entzückte Schwärmerei, und sogar von tiefsinnigen Dichtern und Denkern wiederholt als der Urquell wahrer Musik von Alters her bezeichnet worden. Hier erhebt sich aber die Frage nach dem Wie mit neuer Energie. Wie geht dies Alles, was als Naturgrundlage, Ursprung, Ausgangspunct rc. angesprochen wird, in die künstliche Musik ein? Mathematische Verhältnisse bilden den Uebergang des Was in das Wie der Kunst. Dabei erhebt sich der neue — Vorwurf, könnte man sagen, denn so pflegt es die speculative Philosophie an diesem Puncte zu halten —, der Vorwurf oder die Verdächtigung, wie es wohl um die tiefe, selige Innigkeit stehen müsse, welche so an dem Aeußerlichten zu haften gebunden sei, um die zarte luftige Seelenregung, welche in den Verhältnissen der anorganischen Natur gefesselt verharre. — Wir könnten den Vorwurf, falls er überhaupt richtig gestellt wäre, auf's Einfachste schon dadurch entkräften, daß es mit dieser Gebundenheit an ein äußeres Gesetz wenig schlimmer stehe, als mit den eben so äußerlichen Forderungen der Farbengebung, der Perspective und dem abstracten Gesetze, daß das Licht im Gemälde nur von einer Seite fallen dürfe; oder mit einer parallelen Erinnerung an die Poesie, welche dem äußeren Zwange des Rhythmus und der grammatischen oder logischen Syntax unterworfen ist. Daß die Malerei auch ohne Perspective denkbar, wie die altgriechische, daß der Sculptur die Rücksicht auf die Lichtvertheilung ganz fehlt, daß es Poesieen ohne Verse giebt, würde ferner mit den ungebundenen tactfreien Phantasieen verglichen werden. — Die tiefere und eigentliche Auflösung dieses Widerspruches indeß ist über alle Vergleiche hinaus aus dem Begriffe der Musik zu entwickeln. Jede Kunst enthält in sich ein Begrenztes und ein Unbegrenztes. Diese erscheinen der ersten Reflexion als ausschließende unvereinbare Gegensätze: die unbegrenzte Idee will, so scheint es, nimmer mit dem beschränkten Aeußerlichen zusammengehen. Näher angesehen zeigt es sich, daß die Grenze, d. h. das Sinnliche, Dichte, Undurchdringliche vielmehr das eigentliche Mittel ist, durch welches jenes Unbegrenzte, der geistige Inhalt, hindurchleuchtet. Es ist hier nicht mehr zu fragen, welches von beiden etwa mehr, besser, vorzüglicher sei: sie sind einander beide unentbehrlich. Das Begrenzte ist der todte Leib, wenn ihn nicht der Blitz der Seele durchleuchtend bewegt; das Unbegrenzte ist das Unfaßbare und nichts besser als ein geistiges Nichts, sobald ihm die organische Gestalt fehlt, sich zu bethätigen und zu offenbaren. Die Aufgabe der Kunst ist, Leib und Seele, Begrenztes und Unbegrenztes dergestalt zu verschmelzen, daß Eines nur um des Anderen willen da ist, Eines nur im Anderen und durch das Andere lebt und wirkt. Von diesen Sätzen, die seit der speculativen Zeit oft gehört und fast schon trivial geworden sind, ergiebt sich Fortgang und Anwendung auf die Musik in folgender Weise:

Die Musik ist diejenige Kunst, welche nach den plastischen Künsten ihren Anfang nimmt, indem sie die letzten Raumdimensionen tilgt und das Räumliche selbst auflöst, indem sie es in bewegtes Zittern versetzt. Hiermit ist sogleich ihre Unbestimmtheit ausgesprochen. Denn während die räumlichen Künste in ihren starren Gestalten bewegungslos verharrend den bestimmten Gesetzen der Schwere und des Lichtes gehorchen — (dies kann auch von der Malerei gesagt werden, da die Standfestigkeit ihrer Figuren nur durch den Schein mechanisches Beruhens auf dem Boden darstellbar ist) — so scheint dagegen die Musik, aller körperlichen Beschwerde enthoben, eben hierdurch in das Grenzenlose, Unbestimmtunfaßbare zu verlaufen. Die Bestimmtheit in ihr ist nun eben jenes mathematische Verhältniß, das die Begrenztheit der schönen Kunst in sie hineinbringt.

(Fortsetzung folgt.)

Trio's

für Pianoforte, Violine und Violoncello.

(Schluß.)

Louis Spohr, Trio rc. — Op. 119. — Hamburg, bei Schuberth und Comp. —

Auch das Trio dieses verehrten Meisters ist, soviel wir wissen, seine erste derartige Composition. Dieselbe

freudige Bemerkung, die wir schon beim Eingang der Anzeige des Marschner'schen Trio's aussprachen, müßten wir also auch bei diesem wiederholen. Und das unterscheidet eben die Meister der deutschen Schule von Italienern und Franzosen, das hat sie groß gemacht und durchbildet, daß sie sich in allen Formen und Gattungen versuchten, während die Meister jener andern Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervorthaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariser Operncomponisten hier und da z. B. „große Künstler" genannt finden, so möchten wir erst fragen: wo sind denn eure Symphonieen, eure Quartette, eure Psalmen ꝛc., wie könnt ihr euch mit deutschen Meistern vergleichen wollen? So hat auch Spohr fast in allen musikalischen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Symphonie bis zum Rondo für ein Instrument, und diese Vielseitigkeit ist nicht das Geringste, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müssen wir denn als eine neue Blüthe seines reichen Geistes begrüßen, die im Kranze seiner Schöpfungen sich gar wohl mitblicken lassen darf. Zwar Duft und Farbe sind dieselben, die wir schon kennen. Aber es scheint eine unerschöpfliche Gemüthstiefe gerade in diesem Künstler zu liegen, daß er uns immer zu fesseln versteht, so sehr er sich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den ersten Augenblick erkennen. Von keinem Künstler der Gegenwart ist das in demselben Maße zu behaupten. Auf etwas Anderes noch gründet sich aber das Interesse, das wir immer für seine Schöpfungen hegen müssen, nicht allein auf den Zauber seiner Eigenthümlichkeit, sondern auf seine reiche Kunstbildung, auf die rein musikalischen Schönheiten im Gegensatz zu den charakteristischen seiner Individualität. Denn es kann uns aus einer Musik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meisterhaftigkeit fehlen. Spohr giebt uns Alles in meisterhafter Form, und selbst Bekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, seinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man sehe z. B., wie er das erste Thema des 1sten Satzes seines Trio's, so oft es wiederkommt, neu harmonisirt. Ein bequemer Künstler hätte es ohne Mühe einmal wie das andremal gemacht. Von seinem gewissenhaften Fleiß, der sich mit dem vorrückenden Alter des Künstlers eher gesteigert als vermindert zu haben scheint, haben Manche gar keine Vorstellung; er rächt sich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohr's große Künstlertugenden auseinandersetzen zu wollen, worüber die Welt schon längst einig ist. Auch das Trio ziert seinen Meister; es ist aus einem Guß von Anfang bis Ende, und nur das Adagio nach unserer Meinung etwas matter. Die anderen Sätze haben die eigenthümlichsten Vorzüge; der erste ist ein feines Gewebe, von sicherer Hand kunstreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohr's vorzüglichsten, die er geschrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr selbst etwas allgemein gewordenes Motiv, im Ganzen herrscht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzicato nicht zu vergessen und die schön eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im Uebrigen athme, wir brauchen's wohl nicht auszusprechen. Spohr im ersten, Spohr im zweiten Satz, und überall. Paßt auf irgend Jemanden Schiller's: „doch Schönres kenn' ich nicht so lang ich wähle" ꝛc., so ist es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken! —

39.

Vermischtes.

*** Ein Recensent macht in Nr. 87. der Wiener mus. Zeitung ein komisches Versehen. Er zeigt Variazioni di Bravura von Friedr. Dion. Weber, dem verdienten jetzt wohl über 70 Jahre alten Director des Prager Conservatoriums an und lobt sie als etwas sehr Gediegenes. Die Bravourvariationen sind aber gar nicht von ihm, sondern von Fräul. Elisabeth Barth. Der Recensent hatte den Titel nicht ordentlich gelesen. —

*** Durch Leipzig reisten kurz nacheinander Spontini, Spohr und Marschner. Auch der belgische Preiscomponist Etienne Soubre, der auf Kosten der Regierung reist, hielt sich einige Tage hier auf. —

*** Der Violinspieler Haumann, der in Stockholm glänzende Concerte gegeben, hat vom König von Schweden den Wasa-Orden erhalten. —

Geschäftsnotizen. April. 3. Stralsund, v. R. — Berlin, v. VIII. — 7. Erfurt, v. K. — 10. Berlin, v. E. — 11. Paris, v. H. — 15. Hamburg, v. C. — Dresden, v. S. — 16. Brüssel, v. F. — Hamburg, v. L. — Riga, v. H. — Copenhagen, v. A. — Hamburg, v. N. — 23. Paris, v. H. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 13. Den 12. August 1842.

Hegel's Philosophie der Musik (Fortsetzg). — Aus Paris. — Notiz. —

Der allein besitzt die Musen,
Der sie trägt im warmen Busen.
Schiller.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

Die flüssigste aller Künste, die Kunst des verschwindenden Tones, bedarf dieser kalten Objectivität um so mehr, je ferner sie dem objectiven Leben steht. Weil die Musik von dem Auge, dem Organe der kalten Objectivität, am weitesten abliegt und dem Sinne der subjectiven Idealität allein angehört, so bedient sie sich des allgemeinsten Organes zu ihren Darstellungen, da jedes bestimmtere Organ ihrer innerlichen Freiheit entgegen ist. Die Frage also nach der Vorzüglichkeit des Mittels verschwindet an dieser Stelle. Denn wenn auch einzugestehen ist, daß die organischen Gestalten, welche die plastischen Künste zum Hintergrund und Mittel haben, eine höhere Stufe einnehmen, als die anorganischen krystallinischen Formationen und die einfachen mathematischen Verhältnisse: so kann diese Bemerkung eben sowohl zum Nachtheil jener Künste ausgelegt werden, welche an subjectiver Freiheit einbüßen, was ihnen die bestimmteren Voraussetzungen, auf die sie gegründet sind, vorweg nehmen. (Vgl. Aesth. 3, 134.: „die plastischen Künste sind durch die wirkliche, „außerhalb der Kunst bereits vorhandene Form ihrer „Gestalten gebunden.") — Weit entfernt also, auf die Allgemeinheit und Seelenlosigkeit der genannten mathematischen Grundlagen einen Vorwurf gegen die Tonkunst zu gründen, rechnen wir es ihr vielmehr zum eigenthümlichen Vortheil an, daß sie ihrer Voraussetzung, nämlich der acustischen Verhältnisse, sich nur als Handhabe bedient, um ein weit größeres Reich der Freiheit, als allen übrigen Künsten geboten ist, für sich rein zu erhalten. Und zugleich ist diese mathematische Fessel der Zügel, an dem die freieste, unbegrenzteste Kunst in den Schranken der Faßlichkeit gehalten wird. Ohne diese Commensurabilität wäre sie nur das leere Tönen, nicht Kunst. Diese Fessel der Nothwendigkeit wird auch an einer anderen Stelle von Hegel anerkannt als Element der wahren Kunst, durch das sie nicht etwa ihre Freiheit einbüße, sondern erst ihre wahre Selbstständigkeit erhalte (Aesth. 3, 182). Wenn aber an jener Stelle sogleich hinzugefügt wird, daß Tact, Rhythmus und Harmonie für sich genommen nur Abstractionen sind, so gilt hier wiederum dasselbe, was wir vorhin gefunden haben, da wir untersuchten, was es mit der einseitigen Selbstständigkeit des Tones auf sich habe: als Vorwurf nämlich angesehen, ist dieser nicht erheblicher, als die Betrachtung, daß überhaupt alles Elementarische in's Gebiet der Abstraction gehöre. Niemand aber findet es geistlos oder abstract, daß das Princip der Gestaltung, die Perspective, die Metrik 2c., ebenfalls nur Abstractionen und in ihrer Isolirung ungiltig, in anderen Künsten die Stelle der begrenzenden Nothwendigkeit vertritt. — Was endlich die Dunkelheit der Vorstellungen betrifft, welche angeblich an diese niederen, abstract mathematischen Grundlagen geknüpft sein soll, so ist nicht einzusehen, in wiefern Schatten und Licht, helle und dunkle Farben an sich hellere Vorstellungen hervorrufen sollten, als Dreiklang und Septimenakkord, hohe und tiefe Töne, harte und weiche Klangfarben 2c. Die bestimmteren Gestalten der räumlichen Künste aber entnehmen ihre Wirksamkeit und Deutlichkeit von der vorausgesetzten Erfahrung: denn ohne einen Menschen gesehen zu haben, wird man ihn auch im Bilde nicht erkennen. Ebenso setzt der Musiker die Erfahrung voraus, wenn er das geheimnißvolle Rauschen und Klingen

des Naturlebens in seine Sprache übersetzt. Wer nie den Wald hat rauschen gehört und sich am süßen Erklingen des Waldbachs gelabt, und den Jubel der Lerche, die tiefen warmen Brusttöne der Nachtigall niemals im Herzen vernommen hat, der versteht freilich nicht Weber's Geistererscheinungen in der Wolfsschlucht, oder seinen säuselnden Bach bei Agathen's einsamem Sehnsuchtsliede, oder den Elfenspuk im Oberon, oder Papageno's Zaubergesang, diese vermenschlichte Nachtigall in ihrem wunderbar erhöhten Naturleben.

Von diesen vergleichenden Betrachtungen wenden wir uns zu der Musik zurück. Unterscheidend ist ihr der Charakterzug des Architectonischen (Aesth. 3, 133.). Die Form der regelmäßigen Symmetrie ist ihr wesentlich, und daher das alte Bild ziemlich naheliegend, welches die Architectur gefrorene Musik nannte, die Musik ein flüssig gewordenes Gebäude. Das quantitative Verhältniß ist gemeint, welches im Bereich der Musik überall waltet, sowohl in den akustischen Beziehungen der Töne, als im Rhythmus und Tact. Die Zeitlichkeit der Bewegung, das ununterbrochene Weiterbewegen, die Aufeinanderfolge der Zeitpuncte ruft das Bedürfniß eines Angelpunctes hervor, damit nicht im leeren Umherschweifen das Ich sich selbst verliere: dieser Angelpunct ist die Gleichförmigkeit in der Wiederholung derselben Zeiteinheit, das Princip von Tact und Rhythmus. Hierin liegt die Verwandtschaft mit der Architectur (161.), welche Säulen, Fenster ꝛc. in regelmäßigen Abständen zu einander stellt, auf's deutlichste ausgesprochen: „Das Selbstbewußtsein findet sich in dieser „Einförmigkeit selber als Einheit wieder, — um so mehr, „da die Einheit und Gleichförmigkeit den Tönen nicht „als solchen zukommt, sondern — von dem Ich zu sei„ner Selbstbefriedigung in die Zeit hinein gesetzt ist. „Denn im Natürlichen findet sich diese abstracte „Identität nicht. Selbst die himmlischen Körper „halten in ihrer Bewegung keinen gleichförmigen Tact, „sondern beschleunigen oder retardiren ihren Lauf" ꝛc. Diese Worte Hegel's (161.) lassen noch bedeutende Modificationen zu. Den Tact an sich als abstracte Identität zu fassen, ist als Grundlage nicht umzustoßen; aber das lebende hat immer und überall noch einen Ueberschuß, der sich nicht in mechanischen Formeln mensuriren läßt. So wie die Bewegung des thierischen Körpers, obwohl mechanischen Gesetzen unterthan, doch nie bei diesen beschränkt bleibt, und so wie die himmlischen Gestirne das abstracte Gesetz des Kreislaufes nicht unwandelbar erfüllen, weil auch sie mit ihrem Leben kämpfend, siegend oder unterliegend bald thätig, bald leidend an jenem ersten Gesetze der Schwere etwas abdingen, und bald centripetaliter auswärts gerissen werden, ein andermal eigensinnig einwärts in ihren eignen Schwerpunct hinabstreben; eben so bleibt das lebendige Ich in der Musik bei dem ersten Gesetze des Tactes in abstracto nicht beruhen: auch der kälteste, unwandelbarste Spieler, Sänger oder Dirigent wird es bezeugen, wie selbst im strengsten Tempo mindere und stärkere Abweichungen unvermeidlich sind, wovon man sich durch die einfachste Beobachtung an einem Chronometer überzeugen kann; auch der Sicherste ist nicht im Stande, ein 200tactiges Musikstück so streng durchzuhalten, daß gar keine Abweichung vom erstgegebenen Tacte stattfände; kaum ein 8tactiges Volkslied wird ziemlich schwankungslos gehalten, wenn der Rhythmus nahe und faßlich ist.

Die Erkenntniß des architectonischen Charakters der Musik giebt noch über andere dunkle Partieen Aufschluß. Schon die richtige Auffassung des rhythmischen Wesens im Allgemeinen und nach seiner subjectiven und objectiven Seite hin, ist dem architectonischen Rhythmus analog, womit indeß nicht blos ein witziges Spiel der Vergleichung gemeint ist. Die Idee des Rhythmus ist das sinnlich angeschaute Gleichgewicht. Das todte anorganische Gleichgewicht an sich hat den Rhythmus, d. h. die Wechselbeziehung der Theile, nur in sofern das sehende, schauende, auffassende Subject sich selbst darin wiederfindet: das Rechts und Links, Hüben und Drüben, Stärker und Schwächer des Eindrucks drängt sich dem empfindenden Subject unabweislich auf, und so glauben wir selbst in starren Säulenreihen ein Mehr- oder Minder-Beleuchtetes, Deutliches ꝛc. zu erkennen, je nachdem wir den Standpunct nehmen, uns in ein Verhältniß setzen zu den stillen leblosen Massen. Klarer als in der schweigenden Ruhe des Steines tritt dies subjective Element auf in Allem, was sich regt und bewegt. An dem Wellenschlage, am Baume, der sich im Winde biegt, kann man das Grundgesetz des bewegten Rhythmus erkennen: es ist die Zweizahl, welche den Ausgangspunct bildet, an welche auch die mannigfaltigsten Unterarten aller musikalischen Rhythmen geknüpft sind, und zu der sie immer zurückkehren. In dem Schatten und Lichte, welches die subjective Seite des architectonischen Rhythmus bildet, ist auch das Vorbild der lebendigen Arsis und Thesis des tönenden Rhythmus enthalten. Das Urverhältniß derselben unter einander, Zwei, gebiert aus sich die Erweiterung, den erfüllten Gegensatz, welcher zunächst in dem Drei, dem Tripelrhythmus, erscheint, und von hier aus in weitere positive Gestaltungen ausgeht.

Aus dieser Regelmäßigkeit folgt ein großer Theil der Kunstgesetze, die nur aus ihr völlig begriffen werden, ohne sie in subjective Haltlosigkeit auslaufen. Die Zweitheiligkeit der einfachsten Periode wie der umfassendsten Tongemälde in Sonaten und Symphonieen ist das erste Ergebniß derselben, und durchaus mehr hier, als in dem subjectiven Interesse der Wiederholung zu suchen. Die Fuge entnimmt ihre Wiederholungen eben-

falls zur Hälfte aus dem rhythmischen Principe; man kann sagen, daß diese letzte Kunstform, wie sie alle niederen in sich aufnimmt, auch jedes der einzelnen Elemantarien für sich und insgesammt zur Befriedigung kommen läßt, indem sie die allgemeine Grundlage rhythmischer Dupel- oder Tripel-Construction im Thema wie in dessen Durchführungen in sich hat, und sodann auf diesem Grunde die Freiheit der Melodie, die modulatorischen Verschlingungen rc. sich ergehen läßt. Marx' großartige Constructions-Ordnungen geben das Beispiel, wie sich auch im reichsten, concretesten Kunstgebilde die einfachen Grundrisse von Ruhe und Bewegung wiederfinden, und nicht allein im rhythmischen, sondern auch im melodischen und harmonischen Baue. — Hiernach ist zu ermessen, was von der unglimpflichen Beurtheilung der musikalischen Wiederholungen zu halten sei, welche Hegel mit dem Vorwurfe, es seien rein technische Ausführungen, und zum Verständniß des Inhaltes unwesentlich, zu beseitigen sucht (3, 136. 181). Daß dem abstracten Verständnisse der idealen Quintessenz mit der einfachen Nennung — oder Aussage des Thema's gleichsam, genügt wäre, kann zugestanden werden; doch hört mit der Forderung, sich hierbei genügen zu lassen, sogleich das Kunstwerk auf. Was wäre das für ein Gedicht, das bei der Aussage seines Thema's beruhete! Gar keines, sondern ein Begriff, eine Abstraction, ein Titel, wie etwa: „Faust sucht das Unendliche", nichts als der dürre abstracte Spiritus statt des lebenswarmen Gemäldes des göttlich Irrenden. Erst das Sichbeleben, Durcharbeiten, Ausklingen des Thema's macht die organisch-ästhetische Seite der schönen Gestaltung aus. Eben so sind (181.) die musikalischen Veränderungen allerdings als Veränderung der Empfindung anzusehen, nur freilich in musikalischer Weise, und nach ihrem Maaße zu messen, d. h. die Empfindung, in sofern sie in den Inhalt versenkt ist, sieht ihn und schafft ihn dem tönenden Principe gemäß in immer wechselnden Gestalten, und jede neue Vorn-, Seiten- und Halbansicht giebt ein neues bestimmtes Bild der inneren Regung, stellt den Inhalt in neuer Weise vertieft und concentrirt dar. Das Beispiel der Sculptur und der übrigen Künste hier im Sinne eines Vorzugs entgegenzuhalten (136.), fruchtet nichts. In der Sculptur und Malerei giebt es gar manche überflüssige, dem Verständniß entbehrliche Zugaben und Beiwerke, deren das ganze Kunstwerk doch nicht entrathen kann. In weitgedehnten Basreliefs kann eine einzelne Figur eben sowohl aus dem technischen Bedürfnisse, einen leeren Zwischenraum auszufüllen, erklärt werden; und daß in Schlachtgemälden dieser einzelne Kopf, dieses fallende Pferd der Idee, dem Verständniß unentbehrlich sei, wird Niemand behaupten. Denn der Vergleich mit der gegliederten Ausführung des menschlichen Organismus in der Plastik, welche sich successiv concentrirter bestimme (136.), reicht für die Wiederholung der Fugenthemen nicht aus: hier sind vielmehr die nach einander auftretenden Themen als selbstständige Existenzen, als ringende Persönlichkeiten zu betrachten, gleich dem hundertköpfigen Schlachtgemälde. Eben so ist in der Architectur das Verhältniß der kleineren rhythmisch wiederholten Massen nur auf technischem Wege zu ergründen, und schwerlich wird nachzuweisen sein, wie sich dieser einzelne so oder so behauene Stein zur Gesammtidee verhalte, welches Verständniß er öffne; schon wenn er eine Lücke ausfüllt, so thut er seine Pflicht, mögen wir diese nun technisch oder ideal fassen. — Sogar in die freieste aller Künste drängte sich der technische Wiederholungsrhythmus hinein. Reim, Vers, Strophe beruht augenscheinlich auf ihm. Aber auch in der idealen Betrachtung der Poesie läßt sich dasselbe Princip nicht abweisen. Shakespeare's Parallelismus der Personen (Taming a Shrew, Lear, Two Veroses etc.) und der lyrische Parallelismus der Hebräer gehört hierher: überall dasselbe architectonische Princip, die Hülle des Geistes, aber des tönend bewegten, welcher in der Musik erst seine ganze Erfüllung findet. Wollten wir uns in Vergleichen noch weiter ergehen, so würde an hundert Erscheinungen aus dem Gebiete der Natur und des Geistes ersichtlich gemacht werden können, wie der Rhythmus, fassen wir ihn nun als kalte Abstraction oder als energisch waltendes Lebensgesetz, überall den vollkommneren Erscheinungen vorwaltend angehöre. Gedenken wir hier nur des einen, welches allen gleich nahe liegt, weil wir es täglich vor Augen haben. Die anorganischen Mineralien und Krystalle haben zwar ihren Rhythmus in der regelmäßigen Stellung der Flächen und Winkel, aber nur ausnahmsweise und zufällig kommt ein Gebilde vor, welches eine vollkommene architectonische Gleichmäßigkeit hätte und die absolut regelmäßige Figur eines Cubus, Hexaeders, Octaeders im Kleinen und Großen darstellte. Die Pflanzen, scheinbar ganz unrhythmisch gebaut, erheben sich in ihrer höchsten Entwickelung, der Blüthe, zu deutlicherem Rhythmus, oft zur schärfsten Zweiseitigkeit im Gegensatze der Blätter, Staubfäden und Stempel. Die Thierwelt geht von den untersten Polypen bis zum Menschen hinauf eine sehr entschiedene Stufenfolge des Rhythmus hindurch; von den Amphibien und Fischen bis zu den Vögeln und Säugethieren entwickelt sich derselbe immer bestimmter; und die Krone der Schöpfung ist von Allen am meisten streng rhythmisch in vollkommener Zweitheiligkeit construirt, ja man kann sagen, daß der schönen menschlichen Gestalt die Architectonik des Gesichtes, Leibes rc. wesentlicher sei, als die süße Fülle der Farben und die weite Rundung der Umrisse: das farblos-eckige,

aber architectonisch-regelmäßige Gesicht ist schöner, als das blühendweiche ohne rhythmisches Gleichgewicht, in dem etwa ein Auge größer wäre als das andere. Hiernach erweist sich der Rhythmus als die Grundlage aller Commensurabilität selbst in den höchsten Gestaltungen leiblicher und idealer Schönheit. Das Beiherspielende, als die unmeßbare Rundung, die Höhe und Tiefe der Farbe, der Glanz des Lichtes und die Trübe des Schattens ist jenem Rhythmus gegenüber das Incommensurable, Unsägliche, der Gemüthswelt anheimfallende, wie in der Musik die Klangfarben, die melodischen Gänge und alles Geheime und Unnennbare, was wir vorhin anzudeuten suchten.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte aus Paris von H. Berlioz.

30.

Erste Vorstellung des „Guerillero", Oper in 2 Acten von Th. Anne und Ambr. Thomas.

Das Stück spielt in der Gegend von Oporto im Jahre 1640, zur Zeit des Krieges zwischen Portugal und Spanien. Fernand, der Guerillo-Hauptmann, entehrt ein junges Mädchen und spottet ihrer und ihres Bräutigams Franzesco, beide gefangen haltend. Der Dichter läßt hierauf seinen Helden in's Zelt gehen und schlafen, indeß die Guerillo's, unzufrieden über die Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten ihres Hauptmannes murren und drohen. Ein Unbekannter tritt auf und verlangt eine geheime Unterredung mit dem Hauptmanne. Sie wird gewährt. Inzwischen wird der Aufruhr in der Bande größer, Theresa und Franzesco finden Gelegenheit zu entkommen, und zuletzt tritt der Hauptmann mit dem Fremden unter die Empörer und stellt ihnen denselben als ihren König vor. Diese beruhigen sich augenblicklich und huldigen ihm. Im zweiten Acte treten Theresa und Franzesco auf. Theresa hat nur Sinn auf Rache an dem elenden Hauptmann. Da naht Kriegslärm. Der siegreiche König erscheint an der Spitze der Guerillo's und singt auf der Scene einen Fandango. Theresa hat die Geduld, zwei Verse davon anzuhören, beim Ritornell zum dritten unterbricht sie ihn und ruft um Gerechtigkeit. Der König hört sie an und verurtheilt den Hauptmann zur Heirath mit Theresen, der Entehrten. Ein Priester wird gebracht. Der Hauptmann wird wider Willen getraut. Der arme Franzesco steht betroffen vor der Capelle, endlich tritt der König mit Theresa heraus und spricht, nachdem man einen Schuß hat fallen hören: Die Wittwe eines Soldaten kann dir ihre Hand geben; empfange sie von ihrem Bruder und nicht vom Könige!" — „Was? von ihrem Bruder? Wahrlich es ist nicht der König: es ist der alte Pablo!" So ist's denn auch. Er hat die auffallende Aehnlichkeit mit dem Könige benutzt, um seine Schwester an Fernand zu rächen, den er nach der Trauung hat erschießen lassen. Er zieht hierauf an der Spitze der Guerillo's nach Lissabon gegen den wirklichen König.

Der Text zu dieser Oper ist sehr musikalisch und Thomas hat ihn gut benutzt. In dem ersten Chore: „Portugais! contre nous Dieu même se déclare" finden sich sehr energische Stellen. Die Melodie des Liedes der Theresa: „Pourquoi ces soldats en délire?" ist sehr graziös; auch die Cavatine des Fernand hat recht hübsche Stellen; doch was die an die Sylphen erinnernde hohe Violinenbegleitung zu dem Baß-Solo in dieser Situation bezweckt, habe ich nicht erklären können. Die Aufruhrs-Scene ist gut behandelt. Der Schlußchor: „De nos jours glorieux" ist nicht so frei entworfen. Das Duett im zweiten Acte: „Pourquoi tenir les yeux abaissés vers la terre?" hat mir weniger gefallen, dagegen fand der Fantango des Königs großen Applaus. Er ist voll Originalität und Feuer. Wenn man die Cavatine: „Vaine espérance" gestrichen, würde, wie ich glaube, keine große Lücke in der Partitur entstanden sein und die Handlung nur gewonnen haben. Die Ouverture zerfällt, wie die zum Wilhelm Tell, in mehre Sätze. Der im Stück selbst vorkommende Kriegslärm ist darin mehrmals aufgenommen. Sie ist überhaupt ein brillantes und sorgfältig instrumentirtes Werk. Der Componist hatte wohl Grund zu fürchten, daß man zwischen seiner Ouverture und der zu Rossini's Meisterwerke Aehnlichkeiten finden würde, indeß trifft dieser Vorwurf, wenn es einer ist, nur die gewählte Form, da er im Uebrigen alle Anklänge zu vermeiden gewußt. —

Notiz.

*** Die italienische Operngesellschaft aus Kopenhagen kommend, die sich mehrer guten Stimmen, namentlich eines schönen, aber noch zu wenig gebildeten Baß, und eines geübteren Tenors erfreut, hat auf hiesiger Bühne bereits einige sehr besuchte Vorstellungen gegeben. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 14. Den 16. August 1842.

Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Nothwendigkeit der Geister, nicht von der Nothdurft der Malerei, will sie ihre Vorschrift empfangen.

Schiller.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

In der Musik ist das rhythmische Princip am Reinsten und Vollständigsten entfaltet. Die Quelle desselben aber ist die Naturnothwendigkeit; der Rhythmus ist nicht willkürlich gesetzt, von außen hingebracht oder vom Geiste allein ausgehend (Hegel 3, 161—162.), wie man am Wellenschlage und den Neigungen des durchwehten Baumes erkennen kann: sondern der Rhythmus ist eingewickelt schon in die ersten Gestaltungen, die abstractesten Anfänge der Musik. Jenes Urphänomen der akustischen Reihe, welches der reine Ton an sich, die ausklingende Orgelpfeife und die zitternde Saite vernehmen läßt, erscheint schon sogleich in rhythmischer Weise. Die Vibration selbst ist rhythmisch; und nicht allein die schwingende Saite schwingt nach regelmäßigen Verhältnissen der Zwei und Drei, sondern die ersten Harmonieen der Tonica und Dominante haben ein rhythmisches Verhältniß gegen einander. Die ausklingende Saite, Pfeife, Glocke ꝛc. nämlich — es werden bei diesem Experimente große und reinklingende Schallkörper vorausgesetzt — läßt nach dem Grundtone den ganzen tonischen Dur-Accord mitklingen; weiterhin melden sich entlegenere Töne, die der zweiten Harmonie, der Dominante, angehören. Beide nähern sich einander in rhythmischer Weise, indem — was am besten an einer Orgelpfeife, die alt und ausgespielt, doch gesund ist, beobachtet wird — bei längerem Tönen beide harmonische Massen mit einem Anklang von Arsis und Thesis gegen einander kämpfen, wo dann endlich ausklingend der tonische Accord den Sieg behält. Das Weitere hierüber und dessen künstlerische Anwendung habe ich anderswo erläutert *).

Mit dem rhythmischen Bewegungsprincipe, das durch die ganze Tonkunst unabsehbar waltet, hängt ein anderer Umstand zusammen, den man einen Uebelstand nennen mag, wenn es hier auf Lob und Tadel ankommt. Das flüchtige Verrauschen in der Zeit hat schon manchen Aesthetiker zur Verzweiflung gebracht. Die Tongestalten wollen sich der abstracten Untersuchung nicht so geduldig hingeben, wie etwa ein dem Auge feststehendes Bild. Genuß und Erkenntniß ist in der Tonkunst mehr als irgendwo in den anderen Künsten durchaus eins, in sofern sie ihrem Wesen nach zeitlich hinströmendes Leben ist. Die Abstraction aber fordert ruhige, dem Augenblick enthobene Wiederbetrachtung. Diese ist nur möglich, indem die Noten stille gelesen werden. Da dieses aber Niemanden als dem erfahrenen Musiker möglich ist, so ist der Nichttechniker immerfort auf die Reproduction angewiesen. Die Reproduction jedoch, und würde sie tausendfältig angestellt und erneuert, ist niemals frei vom erneuerten mitempfindenden Genusse, von der erregenden Gewalt des gegenwärtigen Lebens. Das ist nun das Haupthinderniß, wodurch der Nichttechniker in allen ästhetischen Betrachtungen ewig von der abstracten Erkenntniß ab in das Reich bodenloser Raisonnements geworfen wird. Und eben hierin zeigt die Musik ihre ganze Kraft als echteste Kunst der romantischen Subjectivität, daß sie ohne lebendige Gegenwart, ohne nächstes jetziges Wirken auf das Ich, durchaus

*) S. meine Recension von Marx' Compositionslehre ꝛc. in den Berl. Jahrb. für wissensch. Kritik.

unfaßbar ist, und also ihre Bestimmung als schöne Kunst in Wahrheit erfüllt, dem Genusse mehr aus der Abstraction bestimmt zu sein. Verwandte Uebelstände aber, wie dieses Verrauschen des Augenblickes im Kunstgenusse, lassen sich auch in den übrigen Künsten nachweisen, und sie thun dort so wenig als in der Musik der idealen Wirkung Eintrag. Ein Gemälde kann ich nicht wochenlang mit fixirtem Blicke betrachten; schon eine Stunde macht Mühe und selbst da schweift der Blick des Betrachters augenblicklich (im eigentlichsten Sinne) herum; ich wende mich ab, und das Bild ist den Augen entschwunden. Ein Gedicht muß ich ebenfalls immer auf's Neue lesen; oder wenn ich es im Gedächtnisse habe, so kommen Worte und Ideen doch immer successive hervor. — An diesen und ähnlichen Stellen zeigt es sich, wie jede Einseitigkeit unfähig ist, den wahren Gehalt irgend eines Lebensgebietes zu erfassen. Die platte Technik, mit dem praktischen Genusse der Reproduction begnügt, ahnet nicht, welche Tiefe des Gedankens die schimmernde Erscheinung birgt, und spottet wohl gar über den Träumer, der in dem einzelnen Bilde nach der allgemeinen Idee schürft; die abstracte Ansicht des Verstandes will es nicht begreifen, wie in den zeitlich verrauschenden Tonwellen sich der ewige Geist abspiegele. — Alle niederen Thätigkeiten des Geistes aber müssen durchlebt, zerlöst und aufgehoben sein, um das Höhere zu gewinnen, dem wir nachstreben: die Entwickelung der Idee im Bereich des Schönen.

Eine reiche Welt also, die Welt der bewegten Seele und das geheime Walten des göttlichen Naturlebens, ist der Inhalt der Tonkunst. Was aber die Kunst kann, das muß sie ganz erfüllen, um sich organisch zu ihrem Ziele zu entwickeln. Die Musik erfüllt ihr eigenes Gesetz, wenn sie die bewegte Welt symbolisch in ihre rhythmischen und harmonischen Formen übersetzt. Die Symbolik ist die erste Form aller Kunst; deshalb muß sie in allen Künsten auch elementarisch enthalten sein, wie die elementarischen Formen des vegetativen Lebens sich auch in der Krone der Pflanze wiederfinden, und die niedersten Stufen des Geisteslebens noch in den höchsten enthalten sind als aufgehobene, aufbewahrte Grundlagen. So ist die Musik das symbolisirte Tönen, das Symbol des tönend bewegten Lebens und ihr Ziel ist, diese Symbolik zu möglichster Klarheit und Mannigfaltigkeit darzustellen. An einem so erreichten Ziele findet es sich wohl, daß aus anderen Künsten herüberscheinende Elemente mit aufgenommen werden, welche zu neuen ungeahneten Combinationen führen. So z. B. ist die Malerei, weil sie ohne Wort, auch ohne Witz und Scharfsinn; dessen ungeachtet schleicht sich die Ironie in die Physiognomieen ein, und der weltüberwindende Humor äußert sich in abenteuerlichen Gestalten. Vollständig gehen beide nur in die Poesie ein, weil sie wesentlich auf begrifflichem Inhalte beruhen, und zur ganzen Ironie erfordert wird, zu wissen, über Was der Spott ergeht. Doch hindert dies nicht, daß in den ironischen spöttischen Gestalten der Malerei ein wahres künstlerisches Interesse befriedigt werde, in sofern der äußere Schein dieser Seelenstimmungen sich der Malerei willfährig zeigt; und jenes Was zu wissen ist dem plastischen Genusse eben so entbehrlich, wie bei dem Anblick eines schönen Schlachtgemäldes das Warum des Kampfes, oder in Bild und Ton von elegischem Inhalt der Gegenstand der Klage. (Anders jedoch Hegel 3, 196.). In umgekehrter Weise fehlt der Poesie die Energie sinnlicher Erscheinung, und es ist zu jeder großen Poesie, vorzüglich der dramatischen, so viel zwischen den Zeilen hinzu zu lesen, daß hier die übrigen Künste zur ganzen Erfüllung gleichsam ergänzend hinzutreten müssen. Ueberhaupt ist keine Kunst für den reinen Gedanken eine reine Totalität; genug, wenn sie innerhalb ihres gegebenen Kreises die Gedanken in ihrer Sprache verkündet.

Wie die verständige Ironie der Malerei, so ist der tiefere Humor der Musik zugänglich und nach der Seite seiner inneren Bewegung in ihr darstellbar. Der ganze Humor kann der Worte nicht entbehren. Die subjective Regung jedoch, das verhaltene Zucken, das Wetterleuchten des bebenden überschwänglichen Blickes, die lachende Thräne und der wehmüthig überströmende Scherz — kurz Alles, was das Wort nur andeuten, nicht beenden kann, weil es wieder in das Nebelreich der unendlichen Subjectivität hinüberschimmert: dieses zu ergänzen ist die Tonkunst nicht blos fähig, sondern in gewissem Sinne allein im Stande. Die kalte Ironie fehlt dieser warmen, innerlichen Kunst; und es sind alle dergleichen Versuche, wie sie von Franzosen und Italienern in der neueren Oper gemacht sind, entweder gänzlich verunglückt, weil der eigenthümliche Kreis der Musik in ihnen schon überschritten, ein undarstellbares Aeußerliches in diesen Kreis hineingetragen war — oder sie beruhen auf dem seltsamsten Quidproquo (der häufigere Fall!), wenn man meinte, was der Text besagte, das spräche nun auch sogleich die Musik aus. — Dagegen das dunkle innere Wogen des tiefsinnigen romantischen Witzes der Unendlichkeit, oder wie man sonst den räthselhaften Humor beschreiben will — dies geht in die wundersamen Farbentöne der Tonkunst ein, und wird von ihr nach der geheimnißvollsten Seite hin wiedergeboren. Schon Bach hat in seinen Fugen, so sehr er sonst von dem modernen Beethoven'schen Pathos entfernt ist, Streiflichter dieses Zauberscheines, z. B. in der Gis-Moll-Fuge des „wohltemp. Claviers" (1ster Theil, $\frac{4}{4}$ Tact). Händel mit seinem feierlichen Ernst und seiner königlichen Freude hat weder Raum noch Neigung zu solchen Seitensprüngen; doch berührt er den herben Spott, der wenigstens den Uebergang zwischen Ironie und Humor bedeuten kann,

z. B. in dem bitterlich-hämischen Gesange der Juden: „Er trauete Gott" (Confidit Deo, Messias 2. Thl.). Haydn lebt und webt in der leichteren Gattung des Humors, da ihm die Tiefe versagt ist — man könnte seine Grazie, sein schalkhaftes Lächeln mit der Wieland'schen Stimmung vergleichen, obwohl er diesen Dichter an innerem warmen Gehalte noch weit überragt. Mozart's Leporello, Figaro, Osmin sind weit mehr humoristische als lustige Gestalten. Und endlich der ungeheure Titanensohn, dem die menschlichen Gesänge fern, fast unbekannt geblieben — reißt er uns nicht in dem kleinsten wie dem riesenhaftesten seiner Instrumentalien fast unausgesetzt in das mährchenhafte Reich, wo menschliche Freuden und Leiden verschwunden, wo mit Jauchzen und Thränen gespielt wird wie mit einem leichten Balle zur Belustigung der Götter?

Die besonderen Kunstmittel des Humors dem Unbekannten, der es noch nicht in eignem Gefühle nachgelebt, vor Augen zu stellen, ist eben so unmöglich, wie dem Blinden die Farbe zu demonstriren. Deshalb mögen hier einige Andeutungen genügen, den Halbbekannten in dem dunklen Gebiete zurechtzuweisen. — Das allgemeinste Mittel, den Humor auszusprechen, ist der Gegensatz, und dessen Seitenzweig, das Unerwartete. Die Erkenntniß der Idee des Gegensatzes mit ihrer Quelle, der Negation, gehört der Logik an; was davon in's Gebiet der schönen Kunst hinüberstreift, die Contraste des Schönen und Häßlichen, Sinnschmeichelnden und Widerwärtigen, Milden und Harten und wie man sie sonst aussprechen mag: Alles dieses bildet zusammen die Grundlage des Komischen. Greift schon diese Elementarlehre der Komik wieder in das Reich der Unsäglichkeiten hinein — was schon Jean Paul's ästhetische Untersuchungen bezeugen, die im Wesentlichen selbst von Hegel nicht überschritten sind — so ist der Humor noch ferner und unbegreiflicher, und die Wissenschaft kann hier nur commentirend aussagen, was an ihm ist. Wiederum sind wir genöthigt, die Unzulänglichkeit des Wortes einzugestehen, wo von den letzten Spitzen und Tiefen der Idee geredet werden soll. Alle Menschen haben eine Ahnung, die sich mit mehr oder minderer Klarheit zur Vorstellung entfaltet, von dem, was heilig, schön, sittlich, ernst, heiter &c. ist — und deshalb empfinden sie, wo diese Ideen künstlerisch oder praktisch-wirklich in's Leben treten, ihr Dasein und Walten; und doch sollte es dem größten aller Weltweisen wohl schwer fallen, in dem bestimmten Falle, Kunstwerk, Ereigniß &c. logisch nachzuweisen, welche Worte, Töne und Bilder den Duft der Heiligkeit in sich trügen, oder die Blüthe der Schönheit, den Reiz der Anmuth und das Lächeln der Heiterkeit. So auch die schauerliche Tiefe des Humors; wir ahnen sie in Beethoven's Symphonieen und Quartetten, und merken, wie die Originalität, Neuheit, getäuschte Erwartung, Abwendung des Weges von den nächstliegenden Bahnen in weit entlegene unser Herz in räthselhaft bebende Schwingungen versetzt; und zugleich wissen wir, daß alle diese Merkmale und Beobachtungen das Wesen nicht erschöpfen. Selbst das Unerwartete ist, wie diese abstracte Bezeichnung ohnehin vermuthen läßt, als Grundbestimmung wenig ausreichend: denn auch bei hundertfältiger Reproduction, wo das Unerwartete als solches längst verschwunden — wie auch im Drama die Ueberraschung des Zuhörers nur einmal möglich ist — da bleibt doch immer der erste, wenn auch milder gewordene Eindruck. — Die Reihe von Betrachtungen, welche sich an diesem Puncte einfindet, würde ihre Stelle haben in einer angewandten empirischen Psychologie, wo (wenn es nicht überhaupt dem Menschengeschlechte versagt ist, diese Fragen zu beantworten) es an's Licht gebracht werden müßte, welches Gebilde und in welcher Weise die Heiligkeit, Schönheit, Freude &c. darzustellen fähig sei. Da die Psychologie seit der speculativen Zeit in bösen Ruf gekommen, so wäre das hier Postulirte in der Phänomenologie oder Aesthetik auszuführen. Hegel hatte genug aufzuräumen und zu construiren, daß ihm für diese Specialitäten und Individual-Theoreme in den positiven Disciplinen nicht Zeit übrig blieb; und doch hängt an ihnen und dem Grade, wie weit sie errungen werden, durchaus die letzte Entwickelung zum Abschluß wahrer absoluter Philosophie. Dies ist die Aufgabe der heutigen und nächsten Zeit, hier immer weiter zu graben, auch wenn wir mit menschlicher Demuth an dem Ziele verzweifeln, das Centrum des Weltalls zu ergraben, das Wie zu dem Was.

(Fortsetzung folgt.)

Vierstimmige Lieder und Gesänge.

O. Bähr, Sechs vierstimmige Lieder für gemischten Chor. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. — Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. —

Diese Lieder, die uns hinsichtlich ihrer Technik in Ungewißheit lassen, ob ihr Autor nur ein wackrer Dilettant oder ein Musiker von Fach sei, bekunden durchgängig Talent und Geschmack, wofür auch die Wahl der Texte zeugt. Ein frischer Lebenshauch weht in Nr. 1: Schifffahrt, Nr. 2. desgl., Nr. 3: Frühlingsgruß; innig und schön empfunden ist Nr. 4: Waldesgruß, und Nr. 5 u. 6., Erntelied und Bauernregel, verrathen Naivetät und Humor. Die Stimmen sind sinnig verschlungen, obwohl die melodische Führung derselben zuweilen sehr gezwungen ist und zu deutlich den Conflict verräth, in den der Componist dabei mit der gewählten Harmonie gerathen.

Th. Hahn, drei Gesänge für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. — Op. **9**. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. — Pr. **1** Thlr. **10** Ngr. —

Gesänge religiösen Inhalts, werden diese ihr Publicum gewiß finden, denn einen Theils hat gegenwärtig unsre musikalische Literatur an Compositionen in diesem Genre nicht zu großen Ueberfluß, andern Theils eignen sie sich auch (wenigstens Nr. 2 u. 3., als Loblieder) um so mehr zu öffentlichem Gebrauche, als sie sehr leicht ausführbar sind und der beigegebenen Pianofortebegleitung nicht unbedigt bedürfen. Der Satz ist rein, der religiöse Ausdruck wahr, doch jenen höheren Schwung der Gedanken, der auch dann zu erhabener Begeisterung gewaltsam hinreißt, wenn man nicht mit der bestimmten Absicht kirchlich-religiöser Erbauung sich zu solchen Gesängen wendet, darf man nicht suchen. — Der Druck ist, wie in vorigen, correct und die Ausstattung elegant.

W. E. Scholz, drei Lieder. Nr. **1**: Soldatenlied für Tenor-Solo und **4** Männerstimmen mit Pianoforte, Nr. **2**: Waidmannslust für **4** Männerstimmen, und Nr. **3**: Nachtlied für **4** Männerstimmen mit Pianoforte und Waldhorn **ad lib.** — Op. **29**. — Breslau, bei Cranz. — Pr. **20** Sgr. —

Soldaten- und Jägerlieder componiren sich leicht nach dem gewöhnlichen Zuschnitt, und der Componist genannter 3 Lieder hat, wie aus Allem hervorgeht, gewiß nicht lange zu sinnen gebraucht, da im ersteren der Marschrhythmus und im anderen der sehr gebräuchliche 6/8 Tact ihm zu der im Texte gegebenen Situation sehr leicht den angemessenen melodischen und harmonischen Ausdruck finden ließ. Die Tenor-Solo-Stimme zu den 4 Männerstimmen des Soldatenliedes macht wie gewöhnlich eine gute Wirkung; weniger die schlimme Octave zwischen Baß und Melodie im Ritornell. Nr. 2. ist ein Jägerlied ohne Fehler und ohne Pianofortebegleitung. Mehr Fleiß hat der Componist auf Nr. 3: „Nachtlied" verwendet. Das Ritornell ist gut, aber der Ausdruck des Gedichtes wird durch den Gesang weder entschiedener bestimmt noch gesteigert. —

Aus Freiberg.

(C. F. Brendel's Vorlesungen über Musik.)

Die bereits mehrfach öffentlich gerühmten Vorlesungen über Musik von C. F. **Brendel** sind unstreitig gegenwärtig, wo das Interesse an der Tonkunst ein allgemeines, eine Erscheinung, an welche sich, wenn sie anderwärts und in weiteren Kreisen sich wiederholte oder befähigte Nachahmer fände, nur die günstigsten Resultate für einen bedeutenden Fortschritt der allgemeinen musikal. Volksbildung knüpfen können Ein ausführlicher Bericht dürfte, wie Interessantes er auch dem Musiker bieten würde, die Grenzen einer Correspondenz überschreiten; daher genüge nur eine kurze Notiz über Plan und Durchführung als Skizze, deren Ausführung dem Leser überlassen bleiben muß. Es galt Hrn. B. seinen sehr zahlreichen Zuhörern, nicht Musikkennern im engern Sinne des Wortes, sondern überhaupt Allen, die Interesse an dieser Kunst nehmen, in möglichst populärer und allgemein verständlicher Weise einen klaren Ueberblick in den Entwickelungsgang der Musik von den ersten auftauchenden Kunsterscheinungen des Mittelalters bis auf die zur höchsten Bestimmtheit entwickelten der Gegenwart zu geben und so dem Publicum den Standpunct für eine klarere Einsicht in das Wesen der Kunst und eine besonnenerne Würdigung deren Erscheinungen zu eröffnen Die nicht geringen Schwierigkeiten, die sich hier bieten, half einen Theils die Klarheit überwinden, mit der Hr. B. seinen Gegestand erfaßt und entwickelt, was sich hauptsächlich in der bestimmten Abgrenzung der einzelnen Kunstepochen, der scharfsinnigen Charakteristik dieser, wie besonderer hervorragender Erscheinungen, als z. B. die protestantische Kirchenmusik im Gegensatze zur katholischen, Bach und Händel, — Haydn, Mozart, Beethoven ꝛc. offenbart; andern Theils war es die Umsicht und Gewandtheit, mit welcher B. das Interesse seiner Zuhörer in fortwährender Spannung zu erhalten verstand. In solcher Weise immer dem Faden der Geschichte nachgehend, wußte er seinen scharfsinnigen Erörterungen und mannigfach anregenden Bemerkungen durch gleichzeitige Ausführung der besprochenen Compositionen praktische Bedeutung zu geben und auf dem einfachen Wege der Veranschaulichung dem Zuhörer das zu eigen zu machen, was nur das Resultat längeren Studiums sein kann. Das eben so reichhaltige als interessante Verzeichniß der zu diesem Zwecke ausgeführten Compositionen liegt uns vor. Wir führen daraus nur Sätze von Paläſtrina an, Allegri's Miserere, des Ecco quomodo von J. Gallus, mehre alte Choräle (nach C. F. Becker's und Billroth's Ausgabe), mehre weltliche Gesänge (mitgetheilt in C. F. Becker's Geschichte der Hausmusik). Proben der ältesten Opernmusik (mitgetheilt in Kiesewetter's Geschichte des weltlichen Gesanges), Sätze aus Werken von Scarlatti, Durante, Leo, Pergolesi, Lotti, Jomelli, Bach, Händel, Gluck (darunter dessen 2ten Act aus Orpheus und Eurydice) ꝛc. Von den Compositionen aus der Gegenwart nennen wir nur dergleichen von Chopin, Clara Schumann, Trio von Mendelssohn, erste Symphonie von R. Schumann ꝛc. Die thätige Theilnahme, welche diese das letztvergangene Winterhalbjahr füllenden Vorlesungen von Seiten des Musikdirector Anacker, der meisten Dilettanten, des zu diesem Zwecke eigens zusammengetretenen Singvereines, des Sängerchores und des Organist Eckhardt, welcher sich dem Einstudiren der betreffenden Gesangsstücke unterzog, zu Theil wurde, dürfte wohl zu der Hoffnung berechtigen, daß auch anderwärts die zur Kunst Berufenen gleichen Unternehmungen bereitwillig die Hand bieten Und in der That sind sie von großer Bedeutung, denn mehr als Concerte eignen sich derartige Vorlesungen, das Publicum auf einen höheren Standpunkt der musikalischen Bildung zu heben; und nahe liegt der Wunsch, Hr. B. möge sich durch die Theilnahme, welche sich öffentlich mehrfach ehrend ausgesprochen, bewogen finden, auch anderwärts ein für unsre schöne Kunst sich interessirendes Publicum suchen, das er gewiß auch finden wird. —

—!—

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 62 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 15. Den 19. August 1842.

Trommel und Pfeife gut
Macht Heldenmuth,
Erweckt Propheten,
Reizt die Poeten.

D. Knaben Wunderhorn.

Zur Geschichte der Tonbühne des Mittelalters.

Es ist ein ziemlich verbreitetes geschichtliches Vorurtheil, daß unsere Instrumentalmusik, unser Tonspiel lediglich eine Schöpfung der neuen, ja neuesten Zeit wäre, und selbst Künstler giebt es genug, welche fest glauben, daß dieselbe mit Haydn erst wunderbarer Weise aus nichts entstanden sei. Freilich ist das, was weit über diese Zeit hinausreicht, so dunkel, sind die Kunden so unzuverlässig und mangelhaft, daß der Sachverständige sich keinen rechten Begriff von dem Stande der Kunst älterer Zeit machen kann. Unsere heutige Tonbühne reicht zwar noch bis in die Jugendjahre der Bach und Händel, die Saitenspiele ein Jahrhundert früher hinauf, aber dann kommen die räthselhaften Lauten, welche sich nur noch im Reime der Dichter erhalten, die Zittern der Minnesinger, von denen so viel Unglaubliches gedichtet steht, die Geigen, von der Nebelgestalt des Nibelungenhelden Volker's gespielt, als ob die deutsche Kunst mit einem Spohr beginnen und schließen müsse. Kunde von einzelnen Spielern jener märchenhaften Zeit ist uns nur durch Dichter geworden, und kein sachkundiger Geschichtschreiber hat uns von dem Tonfeste Kaiser Rothbarts in Mainz, von dem Wartburgkriege irgend eine erkleckliche Beschreibung hinterlassen, obwohl diese Thatsachen feststehen. Wenn aber auch zu Zeiten der Griffel des Schreibers schweigt, so reden die Steine, sprechen die Kunstdenkmale wahrer und vollkommener von den Jahren, die vorüber sind; und eben in Steinen ist uns die versteinerte Tonbühne des dreizehnten Jahrhunderts in all' ihren Gliederungen auf's Ausführlichste erhalten. Der Dom zu Köln, der früher nur ein Name war, welcher blos dunkle Erinnerungen weckte, ist in diesen Tagen von Forschern und Kennern nach allen Richtungen betrachtet und durchspäht, zum Urborn des deutschen Kunstgeschmackes der besseren Zeit erklärt worden. Ich übergehe hier alles, was ich an und um ihn gesehen, und beschäftige mich einzig mit den Urkunden der deutschen Tonbühne des Mittelalters, welche ich in seinen Hallen niedergelegt fand. —

Der Kölner Dom, dessen Grundstein im Jahre 1248 gelegt wurde, dessen Empore (der Chor) erst im Jahre 1321 eingeweiht werden konnte, trägt auf den Vorkragungen seiner vierzehn Hauptsäulenbunde die Bildsäulen des Heilandes, der heiligen Jungfrau und der zwölf Heilboten, welche alle urkundlich wie augenscheinlich vor der Einweihung, zur Zierde des Wunderbaues gebildet und aufgestellt worden sind, und also von dem Kunstgeschmacke jener Zeit noch heute Zeugniß geben. Ueber all' diesen Standbildern wölben sich gothische Baldachine, die sich nur bei den beiden mittleren, dem Hochaltare am nächsten stehenden Bildern des Erlösers und seiner Mutter in leichte gothische Spiere (Spitzsäulen) verflüchtigen; wo hingegen die anderen der Apostel sich oben abflachen, um einen Engel, der irgend ein Tonzeug handhabt, zum Stützpuncte zu dienen. Augenscheinlich sind auch diese Engelgestalten von denselben Meistern, wie die Apostelbilder, in Stein gemeißelt, von demselben Pinsel übermalt, und mithin sind auch wohl alle Tonzeuge, welche die Engel führen, der Zeit entnommen; waren sie gerade damals gegen Ende des dreizehnten, im Beginne des vierzehnten Jahrhunderts üblich, und im Vereine

üblich, bildeten eine stehende Tonbühne. Der ältere Kirchengesang erhielt sich freilich bis beinahe in die neue Zeit hinein rein von aller Beimischung der Tonbühne, nahm später in der vollen Gemeinde, welche des Gesanges unkundig war, wo er also einer Leitung bedurfte, die Orgel, das Tonzeug aller Tonzeuge, in seine Gewebe auf, das seit jener Zeit auch, als nur dem Gottesdienste geweiht, sich alles weltlichen Tonspieles entschlagen hat, mit seinem gewaltigen Klange demselben auch zu fern, zu vereinzelt dasteht, und jetzt in seiner Vollendung sich eine abgeschlossene Welt der Tonkunst bildet. — Wallfahrten und Andachtzüge jener Zeit, kirchliche Volksfeste im Freien, welche den gelehrten künstlichen Gesang bei Seite schoben, und gerade in vollem Glanze damals gebräuchlich waren, mögen sich aber öfter dieser Tonbühne bedient haben; und so hat denn der Künstler, oder die Kunstschule, wenn mehrere an den genannten Bildern gearbeitet, dieselbe zur Versinnbildlichung des Gesanges gebraucht, da er für denselben ja nur auf anderem Wege den offenen Mund, das Buch hätte wählen dürfen, das ihm nicht diese Mannigfaltigkeit der Stellung, der Handlung hätte gewähren können. Die wirkliche Tonbühne in der ungeheuren Halle anzubringen, wäre zu unvernehmlichen Geschwirre geworden, da keine bebende Saite, nur der unerschöpfliche Ton des gewaltigen Erzes, der volle Ton des vereinten Reigens aus Menschenbrust in langgehaltenen Gängen ausreichen kann, dafür setzte der Künstler jene Tonbühne aus Stein hin, welche die singende hier blos anzudeuten hatte. Betrachten wir ihre Tonzeuge. Wie man in die Empore tritt, schaue man zur Linken auf, so trägt der erste jener Engel an der Säule in seiner linken Hand eine Orgel, die wohl als Sinnbild vereinfacht sein kann, aber doch noch im Ganzen die Gestalt der damaligen Zeit aufbewahrt haben muß. Auf einem hölzernen Untergestelle, das ein schmales langes Viereck bildet, heben sich die silbernen Pfeifen in zwei Reihen neben einander, zu den beiden schmalen Seiten von Eckbrettern gehalten. An der Vorderseite des Gestelles sind die Tasten angebracht, und unter dem Gestelle, dasselbe abrundend, ist der Blasebalg erkenntlich, den der Engel mit dem Daumen der Linken drückt, während er mit der Rechten die Tasten meistert. Zu $1\frac{1}{2}$ Octaven scheinen die Pfeifen wie die Tasten auszureichen. Die ältesten Orgeln waren bekanntlich plumpe Werkzeuge, deren Spiel äußerst beschwerlich war, von denen noch der alte volksthümliche Ausdruck: „die Orgel schlagen" zeugen mag, die gewißlich keines so leichten und gefälligen Balgezuges sich erfreut haben; der Künstler jedoch, der nicht, wie manche Neuere die heilige Cäcilie gebildet haben, die Unwahrheit, die Naturwidrigkeit begehen wollte, einen Orgler ohne Balgtreter zu bilden, erfand geistreich die Vereinigung beider Zusammenwirker in Einem, die für das gewaltige Tonzeug nicht erfunden war, auch nicht leicht erfunden werden wird, aber sich doch in unserer Stahlharmonica, wenn auch nur in einer Kunstspielerei, erwiesen hat. Der Engel der zweiten Säule spielt das jetzt bei uns außer Gebrauch gekommene, vor etwa dreißig Jahren aber noch bei ländlichen Festen sehr im Schwange stehende **Hackbrett**, den Vorboten des Claviers, oder das Clavier ohne Tasten, bei welchem die Metallsaiten entweder mit stählernen Häkchen angezogen oder mit Holzstäbchen geschlagen werden, das also keinen größeren Klangreichthum entwickeln kann, als dies die Strohfidel unter Gusikow's Händen that, weil eben nur die volle Hand spielt, nicht in jedem Finger eine Seele treten kann. Der dritte Engel hält in der Linken eine **Zitter**, ein Tonzeug mit fünf Saiten, wie unsere heutige Zitter (die Guitarre) gebaut, nur daß der Hals ein weniges kürzer und der Bau vielleicht des Steinmaterials halber, etwas gedrungener erscheint. Mit der Rechten rührt er die Saiten, mit der Linken greift er den Hals, wie es noch üblich und gebräuchlich ist. Der vierte Engel hält die **Geige** und zeigt, daß dieses Tonzeug sich die fünf Jahrhunderte hindurch nur um Unbedeutendes verändert hat. Saiten, Schrauben, Hals, Steg — Alles ist wie es heut zu Tage üblich, im Steine zu erkennen, und nur der Fidelbogen mehr in Bogengestalt, nicht in der künstlicheren berechneteren Form unserer Zeit zu gewahren. Der fünfte spielt den **Dudelsack**, die Sackpfeife, ein Tonzeug, das bei uns verachtet, verschwunden, im Osten aber noch gebräuchlich ist, und in den schottischen Hochlanden in deren Kriegsreigen noch auf künstlerische Art gehandhabt wird. Er ist wenig unterschieden von dem Dudelsack, wie wir ihn auf flämischen Bildern der Zeit Tenier's treffen, und seine untere Pfeife endet in einem zierlichen Drachenhaupte. Der letzte in der Reihe zunächst dem Hochaltare führt zwei **Klingeln**, eine größer als die andere, welche etwa in Quinten gestimmt, eine viel angenehmere Wirkung hervorgebracht haben mögen, als dieses unsere heutigen Becken und Triangeln thun, welche oft mehr Gerassel als Klang zur ganzen Tonmasse liefern. Auf der rechten Seite begegnen wir am Eingange der Empore, der Orgel gegenüber, einem trompetenartigen Tonzeuge, einer **Trompete**, die nach alter Art lang gezogen ist, der Posaune näher kommt und das Sanfte, Runde des Tones, das Waldhornartige, mit dem Schmettern der heutigen kurzen Trompete verbindet. Dann folgt, in eines anderen Engels Hand, eine **Zitter**, etwas größer als die oben gemeldete und reicher besaitet, doch auf dieselbe Weise gespielt und gestaltet. Der dritte Engel führt in seiner Linken eine **Geige** größerer Art, im Verhältniß etwas größer als unsere heutige Bratsche, die er mit dem Fiedelbogen der Rechten spielt, und etwas gesenkter spielen muß, da die Größe des Tonzeuges den Arm mehr streckt. Nach diesem folgt ein zitterartiges,

mehr gewölbteres rundlichteres Tonzeug, das sich der späteren Laute nähert, von deren Kunst wir so Mannigfaltiges und Sinniges noch lesen können. In der Hand eines fünften Engel die Harfe, ganz gebildet und gespielt wie sie sich von David's und Ossian's Zeiten im Bilde erhalten hat. Den Beschluß macht, dem Altare zunächst, an dieser Seite ein Engel, welcher die Bumme, Lavumme (Hand- oder Schelltrommel, Tamburino) spielt, wie wir sie noch heutigen Tages von Bänkelsängern spielen sehen.

Daß diese Tonzeuge nun alle wirklich der Zeit, dem 13ten und 14ten Jahrhundert, angehören, wird Keiner in Abrede stellen, wohl aber dürfte Einer oder der Andere einwenden, daß dieselben keine Tonbühne in unserm Sinne gebildet haben, nie zum Zusammenspiele verwendet worden, sondern hier blos zur Versinnbildlichung, statt des todten Singens herbeigezogen und angewandt worden seien. Dennoch glaube ich, daß viel für die erstere Meinung an Gründen aufzutreiben sind. Wenn es der Kunstschule, oder dem einzelnen Künstler, welcher immer die Engel bildete, an bloßem Versinnbildlichen des Schalles gelegen gewesen, so hätte er die Einförmigkeit der vielen zitterartigen Künstler vermeiden können, hätte er Mannigfaltigeres durch die dazumal im Felde und zur Jagd für die hier gebräuchlichen Hörner, die zumal eine schönere kühnere Stellung gewährt hätten, leisten können, so würde er gewiß die Pfeife, die Flöte, welche ja Jeder aus dem Baste eines saftigen Astes, aus einem Haberrohr zu schnitzen versteht, mit in die Darstellung aufgenommen haben, wogegen er sich hier nur der edleren Tonzeuge bediente, welche eben durch die Tonbühne die Weihe erhalten hatten. Selbst die Art der Aufstellung, die Reihenfolge, könnte schon von der Ordnung zeugen, welche bei einer Bühne einmal erforderlich ist. Im Hintergrunde steht die Orgel, die Trompete, also die Schmetterzeuge, deren Ton sich durch alles andere Bahn bricht, die Bässe, welche dem Ganzen Kraft und Mark verleihen. Dann kommen die Saitentonzeuge, Geigen und Zittern, und zwar letztere in größerer Ausbildung und Mannigfaltigkeit, welcher Umstand schließen läßt, daß ihnen die meiste Uebung und Aufmerksamkeit zugewandt ward, daß sie die Hauptstimmen in jener Zeit führten, was mit anderen Nachrichten sowohl, als mit der ritterlichen gesangkundigen Zeit sich gut vereinigen läßt. Im Vordergrunde steht das Tonzeug, welches damals die noch nicht ausgebildeten edleren Blastonzeuge: Schalmeien und Zinken, Bungen und Bassungen ersetzte die Sackpfeife, folgten zuletzt die höchsten und grellsten Lichter: Klingel und Schellentrommel, welche wir in unseren Bühnen nicht gern vorschieben, welches die Alten aber wohl aus dem Grunde schon thaten, weil die Wirkung dieser Zeuge milder war, und der Spieler, zugleich mit der Handhabung seines Tonzeuges, Gebärdenspiel und tanzartige Bewegungen verband, wie sie auch die mittelalterlichen Fahnenschwenker, Heerpauker u. a. m. zur Vollkommenheit brachten.

Obwohl keiner der Heimgegangenen über die versteinte mittelalterliche Tonbühne Kunde gegeben, keiner lebt, welcher sie gehört hat, so läßt sich doch behaupten, daß sie gegen unsere heutige Tonbühne sich nicht gar zu schämen brauchte, und sogar in vielen Stücken Wirkungen hervorbringen konnte, von denen wir jetzt noch weit entfernt stehen, wenn wir auch, wie Meyerbeer, die Kunst bis auf den Boden schöpfen und Alles durchsinnen. Fehlten der alten Bühne unsere schneidende Schalmeie (Hautbois), unsere ausgebildete rund- und weichtonige Zinke (Clarinette), unsere sanfte Flöte, das Horn und die Bassunge (die Fagotte), so hatte es dafür eine größere Fülle von Saitentonzeugen, Zitter, Laute, Harfe und Hackbret, die mit ihrem Klimpertone ein eigenes Gewebe bereiten mußten, auf welchem sich die Geigen desto eigenthümlicher entfalten konnten, das zuletzt von den gewaltigen Tönen der Orgel wieder gestützt wurde, welche damals wohl auch den Baß und alle vermittelnden Baßtonzeuge ersetzte. Aus diesem wohlgeordneten ebenmäßig gegeneinander abgewogenem Tonspiele, geht also hervor, daß das Mittelalter schon, wie es die Schwesterkünste besaß, ein wohlgeordnetes freies Tonspiel besitzen mußte, obgleich kein Kiesewetter und Becker uns ausführliche Kunde davon gegeben, und daß das Vaterland, welches schon im elften Jahrhundert einen Meister Franko von Köln hegte, der zum Behufe des Zusammenspieles Tact erfand, und einführte, auch wohl Tonsetzer gehabt hat, welche für die Bühne arbeiteten und Tonspiele schrieben, bevor Haydn sie in fünf Bewegungen zerspaltete, und Beethoven dieselbe als eben soviel gothische Dome in die Lüfte wölbte. Vielleicht gewinnen andre Forscher Gelegenheit, bei ähnlichen Steinconcerten aus einer bestimmten Zeit noch genauere Schlüsse auf dieselbe zurückzuthun, und so meine Betrachtungen fortzubauen, zu berichtigen, und auf diese Weise sprächen dann die Tafeln und Steine, wo uns bisher die Zeugnisse der Schrift im Zweifel gelassen haben. Mit der Bitte, keines dieser alten Denkmale zu übersehen, wenn Gelegenheit sich bietet, empfiehlt sich hier

Gottschalk Wedel.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Fortsetzung.)

Haben wir mit dem letztgesagten die schwierigsten Fragen an eine andere Instanz abgegeben, so ist uns dagegen in dem Früheren das Dasein und Wirken des Geistes in der Tonkunst so deutlich entgegengetreten, daß wir auf ihn als erste Voraussetzung wei-

ter bauend an die systematische Entwickelung desselben gehen können. Damit der geistige Inhalt der Musik zum Bewußtsein komme, betrachten wir ihn nach den Kategorieen der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit. Es ist also zu untersuchen, welches der allgemeine Charakter der Musik sei, welchen Punct des Systemes der Aesthetik sie einnehme und wie sie sich zu den übrigen Künsten verhalte; durch welche besonderen Mittel jene Urideen Gestalt gewinnen; welche einzelnen Kunstformen sich aus jenen besonderen Mitteln ergeben und wie die Kunst in's Leben tritt. — Dieser Gang der Entwickelung ist der durch die Logik gegebene. Nur die beiden ersten Glieder hat Hegel regelmäßig ausgeführt; an der Fassung des letzteren zeigt sich, wo ihn die Technik verließ.

Ueber den ersten, allgemeinen Theil des Systems können wir kürzer sein, da derselbe bei Hegel selbst am ausführlichsten behandelt und nach seiner Wesenheit am gründlichsten entwickelt ist. Nur wenige Zusätze und Berichtigungen sind nothwendig außer den oben bereits gegebenen. Die Einleitung legt den specifischen Unterschied der Musik im Verhältniß gegen die übrigen Künste dar, und bestimmt damit den Standpunct derselben im Gesammtreich der Kunst: wie das in sich gekehrte Gemüth, die innerste Empfindung des Herzens, die Ruhe und Leidenschaft der lebendigen Seele sich in keinem künstlerischen Material vollendeter aussprechen kann, als in den raumlos verschwebenden Zeitgebilden, und hierdurch den logischen Uebergang von der ideellsten unter den räumlichen Künsten zu der geistigsten unter allen macht. Das Gemüth selbst, das reine Selbst ist der Gegenstand der Musik. Was nun an dieser Stelle die Inhaltsleere (3, 129.) des Ich zu bedeuten habe, haben wir vorher erwogen. Beiläufig sei nur noch dieses erinnert, daß die Ausgangspuncte überall in der Kunst wie in der Logik das Leere, Allgemeine, Unerfüllte sein müssen, und in diesem Sinne ist auch des Malers und Dichters Plan das Nichts, die Negation vor dem Anfange, die Erfüllung des Inhalts ist die Arbeit selbst. Wir gerathen hier in eine der dunkelsten Abstractionen der Logik, wo es sich vom Unterschiede von Form und Inhalt handelt. Beide sind in concreto wenig vereint; und doch bedarf nicht allein Verstand und Speculation der zeitlichen Trennung beider, sondern auch das sinnende, dichtende Individuum selbst. Der bloße Gedanke, der Wille zu singen ist nicht der Gesang selbst, doch liegt in ihm schon das ausgeführte, geäußerte Kunstwerk verborgen, d. h. seiner Möglichkeit nach vorbedeutet. Die Technik ist die Brücke, wie das mögliche Innere ein wirkliches Aeußeres wird. — Die Kategorieen, Aeußerung, Aeußerlichkeit, Aeußeres ꝛc. sind nun im Verlauf der Hegel'schen Untersuchungen in einer Weise angewendet, welche häufig über ihre Meinung bedenkliche Zweifel übrig läßt. Schwerlich wird der philosophische Sprachgebrauch sich genügen lassen, bei den Namen Aeußerlichkeit ꝛc. nur an das Leibliche, Sinnliche, Greifliche zu denken; und doch scheint es so verstanden zu werden, wenn es von der Sculptur und Plastik im Gegensatze zur Musik heißt (3, 135.): „der bildende „Künstler braucht nur, — — darin ist, heraus zu „bringen" — und vorher (129.): „die plastischen Kunst„werke bleiben für sich bestehende Objecte;" endlich (148.): „— die Musik — ist von der Aeußerlich„keit unter allen Künsten am meisten abgesondert" u. s. w. — Aber auch der Ton ist ein Aeußeres zu dem Inneren der sich fühlenden Subjectivität; und so ist (nach Hegel's Worten S. 147 unten) auch hier — wenigstens der „Beginn einer Unterscheidung zwischen „genießendem Subjecte und objectivem Werke; — ob„wohl dieser Gegensatz sich nicht steigert bis zu einem „dauernden äußerlichen Bestehen im Raume." — Gewiß, es wird sich nichts im Himmel und auf Erden dem allgemeinen Gesetze der Logik entziehen, das mit eisernem Netze alle Wesen und Dinge umspannt; überall dieselbe Synthesis und Analysis, Ein- und Ausathmen, Inhalt und Form. In der Musik ist der Ton die erste Aeußerung (die objective Selbstproduction der Seele: 3, 144.); das musikalische Kunstwerk ist die äußerliche Gestalt zu jenem verhüllten Inneren, auch wenn sie nicht dauernd greiflich ist. Auch Wolken, Nebel und Wellen sind äußerliche Gestalten, obwohl verschwindende, doch nicht minder existirend als die in Stein und Erz verharrenden. Hiermit wird sich die Musik ihres *Νεφελοκοκκυγία* getrösten, das in sich keinen schlimmeren Vorwurf der Nichtigkeit enthält, als überhaupt die ganze phantastische Welt der Kunst. — Ist aber der Inhalt überhaupt im Bereich der Musik mit dem Inneren trennungslos verwoben (146.), so ist keine Furcht vorhanden, daß dieser Inhalt selbst einmal entfliehen — oder die Musik sich von dem Ausdruck irgend eines „bestimmten Inhaltes befreien" (142), sich von ihrem Inhalte „loslösen" (148.) könnte; denn eben dies Weben und Schweben des Inneren selbst ist der Inhalt (129. 136), der sich in erweiterter (technischer) Ausführung immerfort entwickelt.

(Schluß folgt.)

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 16. Den 23. August 1842.

Hegel's Philosophie der Musik (Schluß). — Stillleben. — Vermischtes. —

Die schöpferische Kunst umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes unermeßnes Reich.

Schiller.

Hegel's Philosophie der Musik.

(Schluß.)

Die Gliederung dieses ersten allgemeinen Theiles, wenn auch im Vergleich zu den nachfolgenden reicher und bedeutender, ist dennoch nicht so durchsichtig, wie die verwandten Stellen bei den anderen Künsten. Der nächste parallele Entwickelungsgang hätte diese Folge gefordert: 1) Vergleichung und Standpunct; 2) Material, Inhalt und Form im Allgemeinen; 3) Wirkung. — Hier geht der mittlere Theil sogleich auf die Auffassungsweise ein, während z. B. dieselbe Stelle in der Malerei das sinnliche Material erläutert. Diese Stelle hätte in der Musik folgerichtig die Lehre von dem akustischen Urphänomen einnehmen müssen, das wir oben erläutert haben; dies ist das allgemeinste sinnliche Material.

Den zweiten, besonderen Theil gliedert die Aesthetik der Malerei und der Poesie in die Unterabtheilungen: Inhalt, Mittel, Execution; und im Grunde ist dieser Gang in der ganzen Aesthetik wie in den einzelnen Theilen derselben durchweg genommen, nur in der Musik nicht. — Was wir vorhin über den Inhalt entwickelt haben, wird hier in seine systematische Stelle eintreten: wie der romantische Inhalt die Voraussetzung der Musik sei, und welche besondere Seiten der Romantik in die Musik eingehen, von ihr ausgesprochen werden können und müssen. Hiervon giebt Hegel eine Andeutung im tiefsten künstlerischen Sinne, nur zu spät und unvollständig im dritten Theile (3, 188.), wo doch wenigstens Beispiele musikalischer Kunstwerke aufgezeigt werden, in denen der romantische Inhalt, durch Töne specificirt, zur Erscheinung kommt. — Die zweite Unterabtheilung des besonderen Theiles hat sodann die Mittel des Ausdrucks zu entwickeln, ein reicher Stoff, der bei Hegel auch diesen ganzen Theil in Anspruch nimmt. Der Ausgang ist von dem Urphänomen herzunehmen, welches sich hier in die bestimmten Formen der Harmonie, des Rhythmus und der Melodie gliedert. Daß Hegel den Rhythmus vorangestellt, hat seinen Grund in der abstracten Allgemeinheit, der diese Elementarform angehört. Aber eben deshalb, weil sie auch in andere Künste hinüberlangt, wie in die Architectur und Poesie, und gewissermaßen schon in die elementaren Naturgestalten und Bewegungen verflochten eintritt, hätte diese Betrachtung in dem besonderen Theile der musikalischen Aesthetik nicht vorangehen müssen; da in der Tonkunst der Ton das erste Element, das allgemeinste Mittel ist, während der Rhythmus auch den übrigen Künsten angehört. Ein accordisches Tönen ohne Rhythmus ist selbst schon Musik zu nennen; ein blos rhythmisches Hämmern ohne Klang und Tonunterschied nicht. — Aus Harmonie und Rhythmus entwickelt sich die höchste der Elementarformen, die Melodie. — Der Schluß des besonderen Theiles wird folgerichtig die Erkenntniß der Execution und Reproduction bilden; ferner, die Betrachtung des Künstlers im Verhältniß zu seinem Kunstwerke und zur Welt, welche in der Poesie einen der bedeutendsten Abschnitte ausmacht. Jenes Geforderte aber, die Lehre von der Execution &c., ist bei Hegel dem Schlusse des Ganzen angehängt; als Schluß des dritten Theils ist sie unerfreulich und das Ganze bleibt damit unvollständig.

Bis hierher nämlich bestanden die Mängel des Systems in der formellen Anordnung des Stoffes oder lückenhafter, wenn auch ahnungsvoller Auffassung des-

selben. Dabei konnte die Speculation sich einstweilen beruhigen, bis etwa ein Anderer käme, der den verstreuten Ideen Rang und Platz anwiese, die undeutlichen Partieen aufhellte, die Technik mit der Idee versöhnte. Nun aber fehlt das Dritte zu jenen Zweien gänzlich, zum Allgemeinen und Besonderen das System der einzelnen Kunstgattungen nach ihrer historischen Erscheinung. Daß die Gattungsunterschiede mit der historischen Entwickelung Hand in Hand gehen, ist eine Wahrheit, welche in Consequenz des Hegel'schen Systems die ganze Aesthetik durchzieht, und selbst über die anfangs berührte Dunkelheit der Gesammteintheilung (die der Königsberger Recensent aus Mißverständniß angegriffen) Licht giebt. Aber hiervon ist die Musik allein ausgenommen und stiefmütterlich bedacht. Zwar ist einzugestehen, daß die verschiedenen Gebiete auch verschiedene Ausführlichkeit zulassen, ja fordern, aber diese specifische Rücksicht auf den gegebenen Stoff hindert nicht, eines jeden Maaß nach dem allgemein nothwendigen Entwickelungsgange zu erfüllen. — Der am meisten ausgearbeitete Theil der Aesthetik, die Poesie, kann als Muster stetiger Fortschreitung, vollendeter Technik des Ausdrucks dienen, und ist vorzüglich in dem Puncte wundervoll reich und tiefsinnig, daß die angedeutete Uebereinstimmung zwischen Geschichte und Idee — oder historischem und logischem Fortschritte bis zu völliger Ineinsbildung nirgend gründlicher vollzogen ist als hier. Die Grundabtheilung ist: a) das poetische Kunstwerk — b) die Mittel der Poesie — c) die Gattungsunterschiede. Die Parallelen der ersten zwei Glieder sind oben besprochen. Von dem Dritten, den Gattungsunterschieden, sind, jedesmal in drei Untersätzen des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen, die idealen, realen und historischen Gesichtspuncte erwogen und mit einem unglaublichen Reichthume des Erlebten und Durchgearbeiteten geschmückt. Wiederum zeigt es sich, daß das absolute Wissen die ganze concrete Welt der Anschauung und Vorstellung hinter sich haben muß, um auf sie gestützt in die luftige Region des reinen Gedankens emporzusteigen. Deshalb, nicht um der specifischen Inhaltsleere willen, steht die Musik nach, wenn Hegel hier so viel selbst erlebt und geschaut hätte, wie in den anderen Künsten, so wäre der ganze dritte Theil inhaltreicher und hätte den wahren Abschluß in sich selbst.

Demnach ergiebt sich für den dritten Theil der musikalischen Aesthetik folgende Gliederung: a) Elementarformen; b) Kunstformen; c) die Gattungsunterschiede, historisch entwickelt. — Die ersten zwei Unterabtheilungen sind der Speculation um ein Bedeutendes näher gerückt, seit Marx seine höchst vortreffliche Compositionslehre gegründet hat; und so geben wir hier, mit wenigen Aenderungen zu Gunsten eines künftigen speculativen Systemes, einen Abriß jenes trefflichen didactischen Systems unserer Kunst. (a) Die Elementarformen schließen sich an den vorigen Theil an, nämlich an die allgemeine Ansicht der Melodie. Aus ihr entwickelt sich als erste Gestalt die einstimmige Composition, in deren einfachsten Gebilden die gleichsam grammatischen Kategorien des Satzes, der Periode und des Ganges hervortreten; als allgemeinstes Abstractum, dem grammatischen Worte vergleichbar, tritt das Motiv hinzu. Die zweite Stufe bildet die harmonische Composition, welche sich gliedert in: vierstimmige, minderstimmige und mehrstimmige. Die dritte Elementarstufe ist die reale Anwendung der vorigen in der Begleitung gegebener Melodieen. Dies ist zunächst eine technische Bestimmung, und als solche noch nicht als wesentliches Moment eines speculativen Systemes hinzustellen; indem aber der Begriff der Begleitung eine Verschmelzung der rein melodischen (einstimmigen) und harmonischen (mehrstimmigen) Composition in sich faßt, und also die niederen Stufen zu der ersten Realität emporhebt, hat er seine Stelle am Schluß der Elementarlehre. Was dieser Stufe angehört, ist an sich schon künstlerischer Natur, d. h. die schöne Anschauung liegt in ihr zu Grunde, wirkt und waltet in ihr in schöpferischer Weise zur Schönheit hin; doch sind es selbst noch nicht schöne Gestalten in ganzer Fülle, sondern erst ihre Umrisse, und in sofern kann man sagen, daß sie rein technisch didactisch seien; andrerseits aber haben sie eben so sehr die ideale Allgemeinheit in sich, die Idee vor der Gestaltung, und verhalten sich zu dem nächsten Abschnitte wie die Grammatik zur Rhetorik. — Die lebendige Gestaltung tritt ein mit dem Abschnitte von den Kunstformen. — (b) Die Kunstformen beginnen mit der geschlossenen Form des Liedes (der treffenden Terminologie nach, welche Marx gefunden und bewährt hat, ist die Liedform der einfache abgeschlossene Gesang in periodischer Form, — gleichgiltig von welchem Organ sie dargestellt wird, also nicht das Lied im gewöhnlichen, engeren Sinne); in dieses bringt durch Begleitung, Verarbeitung, harmonische und rhythmische Motive ꝛc. ein freieres Element hinein, welches in den Figurationen des Chorals, Liedes, Tanzes ꝛc. selbstständig wird; endlich löst sich Lied- und Figurationsform in die freie Polyphonie auf, deren Gipfel die Fuge ist. — (c) Die Gattungsunterschiede der Musik sind zugleich die historische Erscheinung derselben.

Hiermit ist der eigentliche Boden der schönen Kunst erst betreten, derjenigen, die im Leben wirkt und aus dem Leben schöpft, zugleich die letzte Stufe der Wissenschaft der Musik, die sich hier im concretesten, realen Lebendigen zu bethätigen hat, die Probe der Theorie. — Die Eintheilung ist, wie in Hegel's Aesthetik der Architectur, von dem Gesichtspuncte des Materials ausgehend zu construiren; und es wird sich zeigen, wie dieser mit

der logischen Fortentwickelung einerseits und mit der historischen Erscheinung andrerseits übereinstimmt. Das älteste Musikorgan ist die menschliche Stimme; ihr zur Begleitung werden die übrigen Instrumente erfunden; diese streben sich zu befreien, ihren eigenen Gesang selbstständig zu singen; aus dieser beiderseitigen Verselbstständigung kehren endlich die sämmtlichen Musikorgane zur Einheit zurück, der größten, die die Kunst erreichen kann, in dem Oratorium, der Oper, dem Motett, der Symphonie mit Chören. Man hat, um dem logischen Bedürfnisse zu genügen, auch die geschichtlich-ästhetische Folge der epischen, lyrischen und dramatischen Musik in jenen Hauptgestaltungen wiederzufinden gesucht. Dem rein Epischen, d. h. Unmittelbaren, Erstgebornen, dem Grundcharakter der Kunst würde demnach der reine Gesang entsprechen; dem Lyrischen, der Reflexion und Losreißung von dem Vorhandenen bis zur eigensinnigen Laune des Subjectes die vollständige Instrumentalmusik; das dramatische Element fände sich in der Vereinigung der unteren Stufen, der absoluten Stufe höchster Kunstwerke im Oratorium ꝛc. Eben so ist in der Plastik von Ageladas bis Lysippus, in der Malerei von Cimabue bis Michel Angelo ein Fortschreiten vom Unmittelbaren zur Reflexion und zur höheren Composition, und wenn man es so nennen will, vom objectiv Epischen zum subjectiv Lyrischen und zum absoluten dramatischen Standpuncte wahrzunehmen. — Doch bewegt sich diese ganze Vorstellungsreihe in Behauptungen und Vergleichen, die der Geschichte der Poesie analog gebildet sind, und im Bereich der Vergleichung stehen bleiben; denn was die Poesie von allen übrigen Künsten unterscheidet, That und Reflexion, die beiden Grundpfeiler des Epos und der Lyrik, davon finden sich in den Künsten des Raumes und der Zeit nur träumerische Schattenbilder. Die objective That, das hierbewegte Handeln, ist der Musik verschlossen, und so können weder Staatsumwälzungen noch Religionskriege einen angemessenen Gegenstand der Tonkunst bilden; wie andrerseits die gemüthliche Reflexion der Malerei fremd ist, weshalb z. B. dem Maler Hogarth der beste Theil der Ironie mißlingen, ja entwischen mußte in dem bekannten wunderlichen Bilde mit verzeichneter Perspective, welches zum Spott schlechter Maler (den Gelehrten ist gut predigen!) vielleicht seine Dienste thun mochte, aber für die malerische Anschauung nichtig war. — Wir entsagen also dem witzigen Spiele der Vergleichungen, welches der Aesthetik schon unendlichen Schaden gethan hat, und wenden uns zur Erkenntniß der Tonkunst aus ihrem eigenen Elemente.

Das ursprünglichste Musikorgan, der Gesang, ist wie das älteste, so auch das allgemeinste, am weitesten in Raum und Zeit verbreitete, und die Grundlage aller niederen und höheren Gestaltungen. Die Urgestalt des Gesanges ist das Lied im eigentlichen und herkömmlichen Sinne. Dieses kann in der einfachsten Weise als wortloses Singen und Pfeifen auftreten, beschränkt sich aber als niederste Kunststufe sogleich durch den Zutritt des bestimmten Wortes. In diesen findet es seine erste Bestimmtheit, doch löst es dieselbe eben so leicht wieder auf, indem das Wort gekürzt und ausgedehnt, überhaupt verändert, endlich so gut wie gleichgiltig wird, indem das, was das Wort nicht aussagt, das theuerste Gut des tönenden Gesanges ausmacht. Ein anderer Inhalt, als der thatsächliche des logischen Sprachzeichens, macht sich geltend; der Wortinhalt wird das Geringere, Zweite, das läßlich Angenommene, und so können logisch unbedeutende Gedichte, wie die meisten alten Volks- und Kinderlieder, die beste Grundlage des Gesanges abgeben. Es ist, um ein naheliegendes Gleichniß zu gebrauchen, das gesprochene Wort das Subject, der Gesang das Prädicat des Kunstwerkes; jenes also der Ausgangspunct, dieses die Erfüllung. Eben so, wie oben erwähnt, ist in den plastischen Künsten das besondere Interesse dieses einzelnen Kampfes, Schmerzes, Sieges ꝛc. auch das Untergeordnete im Kunstwerke, die Seele desselben dagegen die darstellende Ausführung der abstract vorgestellten Thatsache. — Die subjective Erregung, welche die unterscheidende Wirkung der Tonkunst ausmacht, weckt sodann das Bedürfniß der Theilnahme, des Mitlebens und Mitsingens, die Musik ist geselliger als die Plastik, von allen die menschlich geselligste Kunst (Aesth. 3, 149). So tritt zum einstimmigen Liede nach Bedürfniß die zweite Stimme, nach Willkür und Laune die dritte, vierte ꝛc. Dies ist der dunkle, gleichsam fragende Anfang der Harmonie, die sich zuerst in den einfachsten, commensurabelsten Verhältnissen der Octave, sodann in der Quinte, endlich in der Terz hinzufindet (Vgl. Marx: Alte Musiklehre ꝛc. S. 97—99). Hieraus entfaltet sich die vollkommene Harmonie der Vierstimmigkeit; das Lied wird zum Chor. Die mannigfaltigere Gliederung, welche hierdurch das einfache Lied, der Urgesang, an sich erfahren, erlaubt und gebietet sogar freiere Fassung innerhalb der nun gewonnenen Grenzen, der Gesang figurirt sich, weicht von der ersten Klarheit des ruhigen Tonflusses ab, und bereichert sich zu schönerer Fülle. Mit der Harmonie gleichzeitig treten die außermenschlichen Musikorgane auf, anfangs nur festhaltend, objectiv bestimmend, um die willkürliche Ausschweifung der subjectiven Menschenstimme zu verhüten; sodann die Melodie selbst nachahmend, als willkürliche entbehrliche Verzierung; endlich in der figurirten Melodie und neben ihr die ursprüngliche erhaltend, also maßgebend, sichernd und zur selbstständigen Geltung vorrückend. Doch ist auch diesen drei Stufen die Instrumentalmusik noch durchaus dienend, unter-

geordnet, begleitend, und die Menschenstimme bleibt das Vorwaltende und Wesentliche.

Der nächste Schritt ist, daß die Instrumentalmusik sich befreie. Diese Erhebung zur Selbstständigkeit schließt sich an die Figuration des Gesanges an, das subjective Bedürfniß, die Melodie zu erweitern, in's Grenzenlose hinein zu singen, findet in der Menschenstimme keine letzte Befriedigung, weil diese ihre organischen Grenzen hat in dem natürlichen Umfange und den Altersstufen. Das todte Material läßt sich mehr gefallen; erlaubt eine geschmeidige Ausdehnung der Tonreihen, deren Grenze weiter gesteckt ist als der größte menschliche Stimmumfang. Dazu kommt, daß die Finger gelenkiger sind als die Kehle, und so ergiebt sich in der rhythmischen Bewegung, mechanischen Fertigkeit rc. ein neues, größeres Feld, zumal wenn es mit jener ersten reinen Gesangsstufe vereinigt, von der Nachahmung des Liedergesanges entlehnend Lied und Figuration verbindet. Die Instrumentalmusik setzt ferner eine Mannigfaltigkeit mechanischer Erfindungen voraus, welche der fortgerückten Civilisation angehören; so fließt auch von dieser Seite, einer reicher bewegten, rührigen Welt, ein geistiges Element erhöhter Regsamkeit in sie hinein, dergleichen dem ursprünglichen Liedergesange unbekannt und also darzustellen unmöglich war. Ein einfaches, unbekümmertes Vorsichhin-Tönen ist auch hier der Ausgangspunct. Diese Stufe ist die Solomusik, zuerst in einfachen Sätzen abgeschlossen, ein liederartiger Gesang mit figurativen Ausschmückungen, dergleichen die Variationenthemen zu enthalten pflegen, ist das niederste Kunstwerk im Gebiete der Instrumentalmusik. — Auch hier drängt sich, je nach den Stufen der Vervollkommnung und Mannigfaltigkeit der Tonwerkzeuge, ein mehr oder minder reiches Accompagnement hinzu, gleiche duettirende Instrumente, dann verschiedene, in Klang, Umfang, Stärke rc. abweichende, fordern und ergänzen einander, und vereinen sich zu immer größeren Ganzen, bis in dieses Grenzenlos-Werdende wiederum das Maaß hineintritt, die Orchestermusik in Concerten, Ouverturen und Symphonien. Dieses äußerliche Wachsen ist nur zu verstehen als Symbol des inneren Wachsthumes an Kunstformen, welche in diesem reichen Ueberflusse von Musikorganen erst recht ihr Leben äußern lernen. Erst auf dieser Stufe, der höheren Instrumentalmusik mit allen ihren mechanischen Bedingungen und technischen Kenntnissen und Fertigkeiten sind die Kunstformen des Rondo's und der Sonate gedenkbar. — Hier hat auch die wissenschaftliche Erörterung der besonderen Instrumente ihre Stelle, nicht aber, wie Hegel will, in der Betrachtung der Harmonie (3, 167.). Denn die Harmonie ist lange vor den Instrumenten, ein geschichtliches und logisches Prius; die Unterschiedenheit der Klangfarbe kann erst da zu ihrer wissenschaftlichen Bedeutung kommen, wo auf ihr das Wesen einer eigenen Kunstform beruht.

Die selbstständig gewordene Instrumentalmusik wendet sich endlich zum Gesange zurück, und es entsteht die Wechselwirkung zwischen beiden, daß der Gesang verbreitet, vergrößert, künstlerisch bereichert wird, und umgekehrt die Instrumentalmusik vermenschlicht aus dem Verhältnisse der Selbstständigkeit zum begleitenden Dienste zurückkehrt; aber indem beide von ihrem selbstständigen Reichthume an einander abgeben, wird ihre Urgestalt vertieft und erneuert zur höchsten Kunststufe, diese vereinigte Vocal- und Instrumentalmusik ergiebt die letzten Kunstformen des Motetts, des Oratoriums, der Oper, der Symphonie mit Chören. In ihnen finden sich alle niederen Kunstformen vereinigt wieder, einem größeren Ganzen dienend: die Liedform, das Rondo, die Sonate; die großen Chöre, wie z. B. die Schlußchöre des Händel'schen Messias, der Bach'schen Passionen, enthalten alle jene Formen als Momente in sich. Aus der lebendigen Wechselwirkung der Instrumente und Singstimmen erzeugen sich wieder neue Gestalten; so ist Arie, Cavatine, Recitativ nur in dieser letzten Ausbildung der Kunst möglich und ausführbar, auch nirgend früher vorhanden.

Die erwähnten Gattungsunterschiede der Musik sind so, wie sie sich logisch auseinander entwickelt haben, auch in der Geschichte aufeinander gefolgt. Das Lied und dessen Begleitung sind die ältesten und allgemeinsten Formen, Jahrtausende lang ohne Fortschritt und Streben zur Befreiung, bis in den letzten drei Jahrhunderten das Bedürfniß des selbstbewußten subjectiven Geistes die Vertiefung der Kunst hervorrief, welche als die wesentlich romantische sein adäquates Material ward. Was hier nur in Andeutungen und Umrissen gegeben ist, hoffen wir in der nächsten Folgezeit von unserem ersten Kunstlehrer Marx in größerer Ausführlichkeit, technisch und ideal ergründet zu sehen. Der dritte Theil seiner Compositionslehre wird die angewandte Musik nach ihren Gattungsunterschieden umfassen, das ganze System aber seinen Abschluß finden in Historie und Wissenschaft der Musik. Je weiter nun die Wissenschaft bemüht sein wird, in das Wesen der Kunst einzudringen, desto lebendiger wird, indem die Vermählung der Technik mit der Idee sich bis zur Ineinsbildung vollzieht, der Geist der Tonkunst sich auch dem philosophischen Bewußtsein offenbaren, und somit der Inhalt nach seiner idealen und realen Seite bewußt werden, wie er im Liede als erste einfache Empfindung sich darstellt, im Chor als gemeinsamer mehr objectiver Ausspruch innerer Regungen, im freien Instrumentenspiel, als künstlerisches Abbild des allgemeinen Regens, das die Natur durchbebt,

(Hierzu eine Beilage.)

in der höchsten (dramatischen) Gestalt endlich als Spiegel des ringsum kreisenden Lebens, wie es die Menschenseele reflectirt und in seliger Schönheit wiederbringt. Alle die Empfindungen und Wirkungen, welche den übrigen einseitigen Künsten zukommen, finden sich auch im Gebiete der Musik wieder, die menschliche Darstellung des historischen Gemäldes, das Naturleben der Landschaftsmalerei, der neckische Leichtsinn und die Behäglichkeit des Genrebildes — alle diese giebt die Tonkunst in ihrer Weise, nach der Kraft des bewegten flüssigen Luftelementes dem menschlichen Ohre zum Genuß. Wir werden also von ihr so wenig als von der Malerei und Architectur erwarten, daß sie sittliche oder philosophische Wirkungen hervorbringen; sie erfüllt ihren Beruf, wenn sie die Bewegung des innersten Lebens darstellt, wie die Plastik den äußeren Schein der Oberfläche. Das Ziel der Tonkunst ist der Ausdruck seliger Versöhntheit, seliger Schönheit, und selbst in den Kunstwerken schmerzlichen oder negativen Inhalts die selige Erfüllung des Ich, das die tiefsten Schmerzen in seinem innersten Wesen nachlebt und im fortwallenden Strome der Töne sich selbst wiederfindet, indem es mitthätig, nachklingend den Hauch des luftigen Gebildes nachhaucht (vgl. Hegel 3, 146. 149. 188. 194.). — Die systematische Durcharbeitung dessen, was hier nur im Grundrisse gegeben werden konnte, würde ein Buch neben dem Buche erfordern; genug, wenn wir im Obigen den Geist und Inhalt der Musik gefunden und die Beschuldigungen abgewehrt haben, welche von philosophischer Seite her gegen die Kunst erhoben werden, die sich nur dem Liebenden offenbart. Diese Voraussetzung werden wir nicht los; denn so wie der Gedanke, die Logik und Speculation sich nur dem Denkenwollenden eröffnen, so ist das Reich der Töne nur dem zugänglich, der seine Empfindung mit Willen und Bewußtsein hinzubringt.

Emden, Juni 1842. Dr. Eduard Krüger.

Stillleben.

Es ist nicht selten, daß man in diesem wildbewegten Leben auf Personen stößt, an denen die Welle der Ereignisse, der Weltbegebenheiten vorüberfährt, ohne daß sie von ihr berührt werden, die eine Welt für sich bilden, eine Welt der Harmonie und des Glücks, Personen, deren Leben dahinfließt wie das klare Gewässer eines Baches, in dem sich Alles abspiegelt, was die Umgegend bietet, der aber ungetrübt dahinrieselt, immer gleich freundlich und wohlthuend, Personen, die gleich jener Rose aus der Mauer in dem Immermann'schen Romane „Münchhausen" aus dem ehernen Schooße der menschlichen Gesellschaft hervorsprießen — eine Blume auf dem Schlachtfelde des Lebens — ein Sonnenstrahl in die Geschichte des Menschen. Ich habe oft jener poetischen Inspiration Immermann's gedacht, zumal dann, wenn ich mich in den Straßen von Paris erging. In diesem bunten Durcheinander liegt der Gedanke an einen Haltepunct so nahe, dieses ewige Hin und Her, das an unserm Auge stets Verschiedenes vorüberführt, wenn es im Grunde auch nur Hülsen für einen Kern sind, ruft in uns das Bedürfniß, zu diesem Kerne zu gelangen, nur um so lebhafter hervor; freilich bietet auch der Kern verschiedene Gestalten dar. Dem Einen ist er die Natur, dem Andern die Kunst, dem Einen das Leben, dem Andern der Tod. Ich will nicht von jenen Momenten sprechen, in denen der Tod als der Kern des Glücks betrachtet wird, ich will vom Leben sprechen, wenn auch nur von einem Stillleben. — Stillleben! Ein Wort so echt deutsch, so sinnig, so wahr und treu die Deutschheit wiederspiegelnd! Sollte man doch fast glauben, daß nur in Deutschland ein stilles Leben geführt wird. Wie, erscheint nicht jeden Tag Neues am musikalischen Firmamente. Wunder der Composition, der Virtuosität? Mit diesen Wundern muß es doch eine eigene Bewandtniß haben; denn Göthe's Spruch: „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind", findet bei ihnen wenig Bestätigung. Ueberdies, wie ruhig und friedlich läßt es sich unter diesem Getöse des Schaffens und Wiedergebens leben! Die Zeit ist vorüber, in der die Irrlichter die Wanderer vom Wege ablockten; nachdem man erkannt hat, was die bunt flimmernden Lichter am musikalischen Horizonte zu bedeuten haben, ist die Vorsicht gekommen, und es sind nur wenige Enthusiasten, jugendliche Gemüther, Unerfahrene, Laien oder was man sonst sagen mag, die sich irre oder überhaupt leuchten lassen. Man bleibt lieber stehen, und erfreut sich des Gewonnenen, Vergangenen, man lebt der Erinnerung. Wenn man nur erst zur Erkenntniß gelangt ist, was dieses Stillstehen in der Kunst zu bedeuten hat, was dieses stete Gedenken einer vergangenen Größe in sich trägt. Ich halte es doch noch für besser, einer neuen Erscheinung zu folgen, als einer alten über die Zeit zu leben. Wir zehren nun schon so lange an dem Ruhme jener oft genannten Namen, die theils der musikalischen Rumpelkammer angehören, theils unserm Fühlen und Denken näher gerückt sind. Der Franzose ist darin anders; es giebt bei ihm nur Epochen, in denen er seiner alten Meister gedenkt, in denen er, wie jetzt, die Opern eines Gretry, Nicolo, Paer, Boeldieu mit Theilnahme, sogar Enthusiasmus hört, sowie die Zeit vorüber ist, sowie er genug hat an den einfachen Melodieen jener Componisten, kehrt er zur Gegenwart zurück, aus der er die Unzahl von Productionen vorurtheilsfrei entgegennimmt. Der Franzose vergißt nie über die Vergangenheit die Gegenwart, überhaupt sieht er nur dann und wann in jene hinein, sein Terrain ist der Moment, dessen er mindestens mit Natürlichkeit genießt. Der Verdauungsprozeß des Deutschen geht schwer von Statten; der Franzose hat schon längst seine alten Größen verdaut. Die Ursache davon liegt nahe; der Deutsche ist in vielen Dingen, hauptsächlich aber im musikalischen Gebiete, vom Vorurtheil befangen; er sieht nur das Schlechte und Gute, er hat nur sein Crescendo und Piano, die Nüancen kennt er weniger. Der Deutsche steht in musikalischer Hinsicht noch zu sehr unter der Vormundschaft des Autoritätsglaubens, der oft in dem unbedeutendsten Kritiker seinen Ursprung hat. Wenn Hr. Rellstab in Berlin sein Votum über die musikalischen Fragen, welche die Vergangenheit und Gegenwart aufwirft, abgiebt, so scheint das oft hinreichend zu sein, das eigene Urtheil überflüssig zu machen. Es giebt nun aber Menschen, denen das Neue ein Greuel ist, der sich bei ihnen noch um ein Bedeutendes steigert, wenn das Neue zufällig gut ist. Wenn solche Leute die Autorität bilden, so muß allerdings die Vergangenheit sich eines langen Lebens erfreuen. Es hat sich in das deutsche Kunstgebiet ein Mißtrauen eingeschlichen, das von

den verderblichsten Folgen für jenes sein kann. Warum zweifelt man an der Zurechnungsfähigkeit der Gegenwart, warum hegt man kein Vertrauen zu den musikalischen Kräften von heute? Der Deutsche kann sich in der Regel bei jeder neuen, ihm entgegentretenden Erscheinung eines Zweifels an der Echtheit und Gediegenheit derselben nicht erwehren, nicht so der Franzose. Dieser bringt von vorn herein den Glauben an ein Besseres, als das schon Dagewesene, mit; daher kommt es auch, daß der Franzose mehr genießt und genießen läßt, als der Deutsche. Wir wissen so viel und haben so wenige Freude davon. Wenn der Blick all' die sich durchkreuzenden Pläne, Hoffnungen, Talente verfolgt, wenn er diese ungeheuern Anstrengungen, und die geringen Erfolge derselben gewahrt, wenn er vergebens nach einem Organismus sucht, der alle diese Fäden des Wissens bedingt und zu Ende spinnt; dann läßt ihn oft der Zufall das gewahren, was die Absicht nicht erreichen konnte — ein sich selbst belohnendes Schaffen und Wirken. Was hier dem Allgemeinen verloren geht, das setzt sich in einzelnen Individuen an, gedeiht und trägt Früchte. Wenn man die Componisten durchgeht, die regelmäßig auf dem Altare der Kunst ihre Opfer darbringen, so möchten unter all' den bekannten Namen nur wenige sein, welche der Ruhm ungetrübt wiederstrahlen könnte. Viele haben cedirt, wo sie fest bleiben sollten, Andere wieder sind stehen geblieben, wo sie weiter gehen sollten. Wenn ich die Windungen all' jener musikalischen Bäche und Flüsse verfolgte, die sich bald hier- bald dorthin wenden, ehe sie sich in's Meer ergießen und Allgemeingut werden, mußte ich oft lange Zeit den Lauf eines Flusses betrachten, der anfänglich als Quelle im Polenlande der Erde entsprang, bald versiegte, aber immer wieder hervordrang, bis er endlich hier das nöthige Terrain fand, um sich als mächtiger Strom in alle Gebiete des musikalischen Europa's zu ergießen.

Jedoch laßt uns die Allegorie mit der Realität wechseln. Chopin ist eine der poesiereichsten Erscheinungen, welche die neuere Musikperiode aufzuweisen hat. Er hat sich nur äußerlich verändert, er ist älter, hinfälliger geworden, aber die Flamme der Poesie lodert noch eben so rein und hell in dem hinfälligen Körper des Mannes, wie einst in dem blühenden des Jünglings. Chopin hat in die That verwandelt, was als Idee sein Herz schwellen machte, was ihn vom Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn beseelte. Und wie hat er seine Aufgabe gelöst? Geräuschlos, ohne Pomp, wie die Blume, die an der Heerstraße entsprießt, knoepet und sich in ihrer Farbenpracht dem müden Auge des Wanderers als eine Labung darbietet. Auch an Chopin ist die Welle der Ereignisse, der Weltbegebenheiten vorübergefahren, aber sie hat die Flamme in seinem Busen nicht verlöscht. Er hat hineingesehen in dieses Leben; jedoch schnell wandte er den Blick in das eigene zurück, und fand dort die Harmonie, die er draußen vergebens gesucht hatte. Er fand und findet noch, in sich, in Gemeinschaft mit gleichgestimmten Seelen, in dem geistigen Zusammenleben mit einer der genialsten Frauen, die je gelebt haben, den Lohn für das, was die Welt seine Verdienste nennt.

Paris — Joachim Fels.

Vermischtes.

*** A. e. Br. a. Paris. Hier ist alles still in dieser Jahreszeit. Alles auf Reisen, in Bädern, auf dem Lande. So Kalkbrenner nach Dieppe, so nächstens Cramer nach Boulogne; Chopin war jetzt ein paar Tage hier und reist wieder fort. Benedict war aus Deutschland angelangt und reiste vor zwei bis drei Tagen nach London. Cramer führte uns jüngst einen sehr talentvollen jungen Pianisten und Componisten, Schachner aus München, von Wien kommend, zu, einen Schüler der Frau v. F. und einige Jahre lang auch Cramer's. — Rosenhain ist seit geraumer Zeit in Deutschland. Meyerbeer war einige Zeit hier, reiste vor etwa 8 Tagen ab und ist am 1sten September zur Vorbereitung der Aufführung seiner neuen Oper wieder hier. — Aloys Schmitt, der eine Zeit lang hier war, dessen Frau jedoch hier erkrankte, wird mit seinem Sohn auf längere Zeit hier eintreffen. — Cramer giebt wieder 24 sehr schöne Etuden bei Schlesinger heraus, 12 leichtere, 12 schwerere. — Rubini wird wahrscheinlich wieder hier eintreten, jedoch unter enormen Bedingungen; das Pecuniaire ist noch unbekannt; die Tage seines Auftretens werden von ihm allein abhängen; er braucht keinen Contract zu halten, sondern kann jeden Augenblick fort ꝛc.!!! — Den Clavierspieler Fontana, ein exilirter Pole, den wir vor 10 Jahren in H. kennen lernten, trafen wir hier wieder an. Neukomm lud eine kleine Gesellschaft neulich zum Instrumentmacher Müller (Zögling und Nachfolger Grenier's) und spielte auf der von diesem erfundenen und von jenem verbesserte Orgue expressive lange vor. — Von Cramer ist auch bei Gelegenheit des Todesfalls des Herzogs von Orleans ein kleiner Pensée élégiaque erschienen. —

*** Für das durch Feuer beinahe ganz verheerte Camenz fanden auch bei uns einige interessante Concerte statt, die bedeutende Einnahmen eingebracht haben sollen. Hr. Organist C. F. Becker gab am 14ten ein Orgelconcert in der Nicolaikirche, das, außerordentlich zahlreich besucht, durch Wahl und Vortrag der Compositionen einen erhebenden Kunstgenuß bot. — Ein 2tes Concert gab am 18ten der Zittauer Sängerverein. — Zu einem 3ten am 20sten hatten sich sämmtliche Civilmusikchöre und Sängervereine vereinigt, in dem u. A. Franz Schubert's Symphonie zur Aufführung kam. —

*** Während der Abwesenheit des Redacteurs sind in den vorigen Nummern einige schlimme Druckfehler stehen geblieben, die wir zu verbessern bitten. S. 27. Sp. 2 Z. 16 von unten l. Idealität, S. 30 Sp. 2. Z. 3 von oben l. abgeleitet, ebenda Z. 14 vor so ein Colon, S. 32. Sp. 2. Z. 3 von oben l. menschlicher bescheiden; im Motto zu Nr. 17 l. Materie st. Malerei. Sodann müssen wir den Wiener Recensenten der Weber'schen Bravourvariationen, dem im Vermischten von Nr. 12 vorgeworfen wurde, den Titel jener Variationen nicht ordentlich gelesen zu haben, um Verzeihung bitten. Er hat ganz richtig gelesen und es hatte unsern Referenten jedenfalls das composte per Elisabetta Barth zu dem Irrthum verführt, den wir hiermit widerrufen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 12 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 17. Den 26. August 1842.

Deutsche Opern. — Die Grétryfeier. — Vermischtes. —

O blicke nicht nach dem, was Jedem fehlt;
Betrachte, was noch einem Jeden bleibt.

Göthe.

Deutsche Opern.

Catharina Cornaro, Königin von Cypern, große tragische Oper in 4 Acten von St. Georges, übertragen von Aloys Büssel, in Musik gesetzt von Franz Lachner. — Vollständiger Clavierauszug. — Mainz, bei B. Schott's Söhnen. — Preis: 16 Fl. 12 Kr. —

Lachner's Oper nimmt in mehrfacher Beziehung das Interesse des musikalischen Publicums in Anspruch, zuerst als das Werk eines unserer vorzüglicheren deutschen Componisten, dann des bekannten Streites wegen mit dem Dichter des Textes, und endlich, weil es zu einem interessanten Vergleiche mit der Halevy'schen Composition Veranlassung giebt. Letzterem werden wir nach genauerer Bekanntschaft der Composition von Halevy einen besonderen Artikel widmen, und hoffen mit dem Resultate desselben jeden Freund deutscher Musik satisfaciren zu können. Ueber die Angelegenheit des Textes zu obiger Oper haben wir uns bereits in diesen Blättern entschieden für Lachner erklärt und finden jetzt durch den Erfolg bestätigt, daß Lachner sehr wohl daran that, sich unpatriotisch an einen französischen Dichter zu wenden; denn während seine frühere Oper „Alidia", soviel uns bekannt, auf keiner andern als der Münchener Bühne gegeben wurde, ist „Catharina Cornaro" bereits von den bedeutendsten Bühnen zur Aufführung angenommen, und folglich ein hinlänglicher Ersatz für sein pecuniäres Opfer vorauszusetzen. Wir sind weit entfernt, das Buch zur „Catharina Cornaro" für ein durchaus vortreffliches zu halten, aber es erfüllt wenigstens die Anforderungen des Componisten, indem es ihm reiche Gelegenheit bietet, sein dramatisches Talent zu entwickeln, so wie es gleichfalls mit seiner bunten Mannigfaltigkeit der Scenen dem jetzt herrschenden Geschmacke des Publicums entgegenkommt; erstere Eigenschaft aber ist dem Operncomponisten unerläßlich, und die letztere dürfte höchstens ein Genie ersten Ranges ungestraft verschmähen. Zwischen Lachner's „Catharina Cornaro" und Halevy's „Reine de Cypre" finden sich übrigens viele Divergenzen, meist zum Nachtheile der erstern, doch müssen wir dahingestellt sein lassen, ob dieselben vom Dichter oder vom Uebersetzer herrühren. Lachner's Musik hat uns mit Achtung für dessen dramatisches Talent erfüllt, und finden wir uns darin auch nicht durch hervorstechende Genialität überrascht, so sind doch die zu einer Opernmusik erforderlichen Haupteigenschaften, als: Wahrheit der Empfindung, dramatisches Leben, edle, sangbare Melodie in derselben mehr oder weniger vereinigt. Daß daneben Alles mit Fleiß und Sorgfalt gearbeitet ist, dürfen wir bei einem deutschen Künstler voraussetzen. Eine flüchtige Besprechung der einzelnen Hauptnummern möge unsere Ansicht darüber mehr begründen, doch müssen wir uns dabei meist auf den nackten Gedanken derselben beschränken, da uns nur der Clavierauszug vorliegt, und mit der Partitur das schmückende Gewand der Instrumentirung fehlt. Lachner ist übrigens ein so gewandter Instrumentalist, daß man auch in dieser Beziehung das Tüchtigste voraussetzen darf.

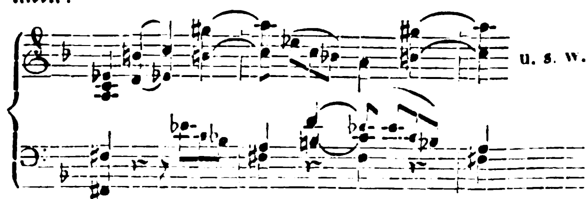
Die Ouverture, worin der Componist in der jetzt üblichen Weise ein Hauptmotiv aus der Oper benutzt hat, ist von leidenschaftlicher, feuriger Pulsion und einer lobenswerthen Gedrängtheit, aber ohne besondere Gedankentiefe, und in der Ausführung, wenn auch routinirt,

doch ziemlich herkömmlich. In den 3 ersten Nummern der Oper wird eine höher gestimmte Erwartung kaum Befriedigung finden. Dann trifft der kurze Einleitungschor in allzubekannten Tönen und Wendungen unser Ohr; so fehlt dem Liebesduett Nr. 2. der Ausdruck erhöhterer Empfindung, und der warme, poesiereiche Hauch beseligter Liebe; es ist, wie man zu sagen pflegt, „gewöhnlich", doch mag es auf der Bühne immerhin von Wirkung sein, wenn der etwas gedehnte Schluß dieselbe nicht etwa beeinträchtigt . . . Nicht erheblicher in Erfindung ist die Baß- oder eigentlich Baritonarie Nr. 3., die überdies die noch nicht begonnene Handlung nur noch unnöthig zurückhält. Mit Nr. 4., einem Duett zwischen Bariton und Baß, nimmt die Musik einen bedeutungsvolleren Charakter an und steigert sich bis zur dramatischen Höhe des ersten Finales. Dieses aber ist durchaus vortrefflich und gewiß in seiner Wirkung eben so tief ergreifend, als es edel und abgerundet in Gedanke und Form ist. Wir haben beim Lesen desselben eine wahrhafte Freude empfunden, und aller weitschweifigen Ruhmrednerei feind, ist wohl das Ehrenvollste und zugleich Bezeichnendste darüber mit der Bemerkung ausgesprochen, daß dieses Finale in jeder Beziehung eines deutschen Künstlers würdig ist.

Von nun an merkt man, daß der Componist für seinen Stoff recht erwärmt und erfüllt ist; denn sämmtliche Nummern des zweiten Actes haben mehr Innigkeit, mehr Gedankenreichthum, und sind im Ausdrucke edler und gehobener, woran freilich die Situation, die, unsers Bedünkens nach, hier den dramatischen Höhepunct erreicht, auch ihr Recht hat. Nach der kurzen und charakteristischen Introduction und der eigenthümlichen Gondoliera ist es zunächst die Arie der Catharina, Nr. 7., die von der dramatischen Kraft des Componisten wieder ein redendes Beispiel giebt. Die Verschiedenheit und der Wechsel der Gefühle derselben, sich von tiefster Betrübniß zum freudigen Hoffnungsjubel steigernd, ist mit eben so vieler Wahrheit als edler Empfindung ausgedrückt, dabei melodiös, sangbar und gewiß von großer Wirkung. Nicht minder trefflich sind die noch übrigen Nummern dieses Actes: das Duett zwischen Catharina und Andreo, die schöne Romanze des Marco und das große Schluß-Duett, die sämmtlich der glücklichen Situation nicht nur in allen Beziehungen nothdürftig genügen, sondern dieselbe mit schöpferischer Kraft zu erhöhterem Eindruck poetisch und farbenreich beleben. Eine besondere Erwähnung verdient auch die kleine, dem letzten Duett vorausgehende Scene Catharina's mit den versteckten Banditen, worin der Componist mit einfachen Mitteln einen erschütternden Effect hervorbringt. —

Der dritte Act beginnt mit einem reizenden Damenchor, der um so freundlicher erscheint, da das ganze Gemälde nur wenige solcher Lichtpuncte zuläßt. Nach einigen minder bedeutenden Stücken, der „Arie des Königs" und einem zweiten Damenchor, ist es das Terzett Nr. 15., zwischen Marco und zweien Banditen, welchem wir in diesem Acte die meiste musikalische Bedeutung zugestehen; es ist ein grelles, racheathmendes Tonstück, das vielleicht ein wenig conciser, auf der Bühne wirksamer sein dürfte, sonst aber eben so keck entworfen, als meisterhaft ausgeführt ist. Im Finale entfaltet sich das bunte Bild einer königlichen Trauung, in dem natürlich ein pompöser Marsch, Hochzeitjubel, Kirchenchor, Ballet u. s. w. nicht fehlen darf; und wenn uns gleich der Umstand, daß das Volk, während der Trauung, vor der Kirche schon tanzt, in scenischer Hinsicht ein wenig gezwungen erscheint, so hat der Componist dies Alles doch mit gewandter, bühnenkundiger Hand geordnet. In der Erfindung freilich erhebt sich Nichts von alle dem zu besonderem Werthe, wenn auch alles frisch und fließend ist. Ein kurzer Chor der Verwunderung über den Schmerz der Königin beschließt das Ganze.

Nach einem sinnigen und vorbereitenden Zwischenspiel hebt der letzte Act mit einer Arie der Catharina an, in der sie uns mit seelenvoller, tiefgefühlter Einfachheit ihre Leiden und ihre resignirende Duldung kund giebt, und ist, nach unserm Geschmacke, diese Arie die köstlichste Perle sämmtlicher Solopartieen. Es liegt ein ganz eigenthümlicher Zauber darin, wie in einem schönen, bleichgehärmten Gesichte, das hinter mildem Lächeln den geheimen Schmerz zu verbergen strebt. — Die nächste Scenenfolge ist vom Dichter oder dem deutschen Bearbeiter mit einiger Ungeschicklichkeit gehandhabt, denn es reihen sich unmittelbar drei Duette aneinander, und zwar zwischen Catharina und dem Könige, dann zwischen Catharina und Marco, und endlich zwischen Marco und Onofrio. Das erste von diesen ist jedenfalls zum Ueberfluß, da jede Nothwendigkeit dafür fehlt und das zur Verständigung Erforderliche davon hätte in der Kürze gesagt werden können. Auch der Componist läßt uns das Ueberflüssige dieser Duetts keineswegs vergessen; ohne rechten Fluß und belebende Lichtpuncte schleicht es in ziemlich matten Tönen an uns vorüber. Um den Schmerz Catharinen's über des Königs Leiden auszudrücken, braucht der Componist beifolgende Harmonieen:



eine Ausdrucksweise, die wir nimmermehr für schön halten können. In dem nächsten Duett zwischen Catha-

rina und Marco ist es vorzugsweise der Gefühlsausdruck der Beiden, welcher uns nicht wohl zusagen will. So jubeln nämlich Glückliche, die ein seliger, ungetrübter Liebesfrühling umfängt, aber nicht Solche, denen das Glück ihres Lebens von Grund aus zerstört ist, und die sich seit zwei Jahren in hoffnungsloser Resignation geübt haben. Eben so wenig ist es echt weiblich, daß Catharina unter den obwaltenden Umständen ihrem früheren Geliebten, Marco, mit dem Geständnisse ihrer Liebe entgegen eilt, und hätte diese Unzartheit um so eher vermieden werden können, als sie auf die herannahende Katastrophe gar keinen Einfluß übt. In der Halevy'schen Oper finden wir diese Scene viel zarter behandelt. Das dritte Duett endlich, zwischen Marco und Onofrio ist voll Feuer und Kraft und hebt sich in der Stretta zum Ausdrucke wilder Kampflust und glühender Rachbegierde, und ist dabei in seinem Rhythmus markig, kurz und ungemein aufregend. Das letzte Finale, durch seine scenische Beschaffenheit, außer einer Preghiera des Königs, nur kürzere Sätze zulassend, wird würdig und der tragischen Katastrophe angemessen mit einem kurzen Chor beschlossen.

Haben wir nun, nach unserm Ermessen, die Hauptnummern der Oper in leichten Skizzen angedeutet, so bleibt nur noch die allgemeine Bemerkung übrig, daß die verbindenden Recitative im Ganzen trefflich declamirt sind, und die kleineren Zwischensätze, je nach ihrer dramatischen Wichtigkeit in glücklichen Zügen zur Charakteristik der verschiedenen Personen und Situationen nicht wenig beitragen. Nun über die Stimmlage einiger Partieen noch ein Wort. Lachner hat nämlich augenscheinlich sich darin den Mitgliedern **seiner** Bühne accommodirt. Das ist nicht rathsam, denn in Deutschland wird nicht, wie in Frankreich, das Glück einer Oper von **einer** Bühne bestimmt, sondern von vielen, und darum ist es jedenfalls besser, mit den Partieen in dem **naturgemäßen** Bereich der Stimmen zu bleiben. So bewegt sich die Partie der Catharina häufig und lange in den tieferen Chorden, und haben wir die Ueberzeugung, daß die meisten Sopranistinnen dadurch genirt sein werden. Auch die Partie des Andrea hätte sich wohl, nach dem allgemeinen Zustande der deutschen Oper, besser in den Händen eines Bassisten, denn eines Baritons befunden, da erstere in der Regel in der Darstellung würdiger Charaktere geübter sind, und werden dadurch gewiß manche Bühnen in Verlegenheit gerathen. —

Bei so vielem Guten und Trefflichen obiger Oper hoffen wir auch zur Ehre aller derjenigen deutschen Bühnenvorstände, welche dieselbe würdig zur Aufführung bringen können, daß sie dem deutschen Componisten vor dem französischen den Vorzug geben, und also zur Regeneration des Geschmackes für deutsche Musik beitragen werden. — K.

(Fortsetzung folgt.)

Die Gretryfeier.

Auch Ihnen, werther Freund, muß ich einige Worte über dies schöne und echt volksthümliche Fest zukommen lassen, bei welchem sich die allgemeine tief empfundene Verehrung der Lütticher für ihren alten **Gretry** wieder einmal in wahrhaft rührender Weise bewährte. Die Einweihung des von den Bürgern auf Subscription errichteten, von **Geefs** angefertigten Monuments und die feierliche Deponirung des Herzens des Componisten in den Sockel bildeten die beiden Hauptmomente dieses vier-, ja fünftägigen Festes, welches — man könnte sagen — aus zwei fast ununterbrochen fortlaufenden Hauptelementen bestand: brillante Illumination und Gretry'sche Musik unter allen möglichen Formen und allen Situationen angepaßt; wenigstens ist mir, und sehr wahrscheinlich auch den übrigen Festgenossen in ihrem ganzen Leben, nie so viel von Beiden auf einmal zu Gesicht und zu Gehör gekommen. Auf Liszt's und Massart's, die durch eine Deputation zur Mitwirkung eingeladen worden waren, freundliche Aufforderung entschloß ich mich auch zur Reise, und hatte es nicht zu bereuen, da ich bei meiner Ankunft, als Landsmann begrüßt, nicht allein zur Theilnahme an sämmtlichen Festlichkeiten freundlichst eingeladen wurde, sondern auch zum ehrenvollen Anschluß an den großen Zug, der am 18ten stattfinden sollte. Man bedauerte allgemein die Abwesenheit des Königs und der Königin, die, so wie die Deputation des Pariser Instituts (Halevy, Ingres, Pradier und Raoul-Rochette), in Folge des betrübenden Unfalls in der Königl. Familie ausblieben. Auch Meyerbeer und andere ausgezeichnete Männer, auf die man gerechnet hatte, erschienen, zu großem Leidwesen, nicht.

Schon früh um 7 Uhr, am 18ten, wurde die Feier des Tages durch Glockenläuten und Artilleriesalven verkündet. Um 11 Uhr versammelte man sich im Stadthause, von wo aus der Zug, nach dort getroffener Anordnung, durch die gedrängten Reihen einer neugierigen, aber auf ihren berühmten Landsmann stolzen und daher auch herzlich theilnehmenden Bevölkerung hindurch, feierlich sich in Bewegung setzte. Er wurde von Militairabtheilungen eröffnet und geschlossen. Die Lütticher Orchestermitglieder bildeten die Spitze, worauf die Professoren und Zöglinge des Conservatoirs folgten; dann kamen die von verschiedenen Gelehrten- und Musikgesellschaften gesandten Deputationen und die Harmoniechöre benachbarter Städte. Hier, wo der Zug seinen Mittelpunct erreichte, erblickte man die Hauptgruppe: zwischen den beiden Stadtcommissarien, die zur Empfangnahme des Herzens nach Paris delegirt worden waren, ging der Bürgermeister mit der Reliquie in florumhüllter Urne; hinter ihm Hr. **Orban**, Präsident der Société libre d'Emulation, **Adolf Gretry** aus Orleans, der letzte Sprosse dieses

Namens; Daussoigne-Mehul, Director des Lütticher Conservatoire, Fetis, Liszt und der aus Lüttich gebürtige Massart; in dieser Gruppe war auch mir eine Stelle angewiesen worden. Die zweite Hälfte des Zuges bestand aus dem Stadtrath, der Militair- und Civilbehörde, aus Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern, unter welchen letzteren man Beriot, Vieuxtemps, Artot, Prume u. A. erblickte u. s. w. In dieser Ordnung gelangte der Zug unter allen üblichen, die Feierlichkeit eines solchen Umganges erhöhenden Ceremonieen, als Glockengeläute, Kanonendonner, Musik rc., auf dem Universitätsplatz an, und nahm theils am Fuße der königlichen Tribune, theils an beiden Seiten derselben im Halbkreise Sitze ein, während Orchester, Sänger und Musikchöre die für sie bestimmten hochbewimpelten Tribunen bestiegen und die hohe Mitteltribune, der königlichen gegenüber, bereits von Herren und Damen in Besitz genommen worden waren. In der Mitte des Platzes stand die verhüllte Statue, rund um die Tribunen herum die compacte Masse der Zuschauer Kopf an Kopf, und die flaggenden Häuser bis auf die Dächer hinauf strotzten von Schaulustigen, die bunte Fahnen schwenkten und mit weißen Tüchern herabgrüßten. Das ganze Bild gewährte einen imposanten Anblick. Als um 1 Uhr der König erschien, oder nunmehr der ihn vertretende Minister, fiel die Hülle vom Monument und es erscholl unter Begleitung von 21 Kanonenschüssen ein von etwa 300 Künstlern ausgeführter Triumphchor, worauf einige Reden folgten, und dann ein Weihechor von Daussoigne, würdig gehalten und von schöner Wirkung; worauf, während ein zahlreich besetztes Männerquartett die Romanze aus „Richard Löwenherz" mit verändertem Text vortrug, zur Beisetzung der Urne, in welche noch eine Haarlocke Gretry's und das Kreuz der Ehrenlegion, das er getragen, niedergelegt worden waren, geschritten ward. Als die Schließung des Sockels vermittelst einer ehernen Tafel, worauf die einfache Inschrift „A Grétry 1842" geschah, und das Orchester die bekannte Gretry'sche Melodie „Ou peut-on être mieux qu'au sein de sa famille" anhob, stimmte die ganze Volksmasse mächtig mit ein, und man fühlte in der unbezwinglichen Rührung des Moments, daß das Herz des Verewigten nun wirklich inmitten der Seinigen ruhe. Nachdem die HH. Liszt, Fetis und Daussoigne öffentlich hervorgerufen worden und unter allgemeiner Acclamation von der Hand des Königl. Stellvertreters den Belgischen Löwenorden entgegen genommen hatten, erhob sich die Versammlung zum Rückmarsch nach dem Stadthause und verkündeten abermalige 21 Schüsse den Schluß der heutigen Feierlichkeit.

Abends im Schauspielhause große Vorstellung, die mit „Richard Löwenherz" begann und mit der Apotheose des Componisten schloß, und wozu das königl. Opernpersonal und Balletchor aus Brüssel eingetroffen war. Das Orchester dirigirte Hansens d. ä. Die Erkennungsscene zwischen Richard (Laborde) und Blondel (Canaple) ward trefflich ausgeführt und mußte wiederholt werden. Tags darauf ward „Lucie von Lammermoore" gegeben. Mad. Casimir offenbarte bei schöner Geläufigkeit in Trillern und Passagen dennoch in einzelnen Fällen mangelhafte Methode; Laborde bei schöner kräftiger Tenorstimme und großer Energie ein Uebermaaß des Gefühlsausdrucks, das ihn (namentlich als Richard) zu unschönen Stimmenexplosionen verleitete, von jeher ein Fehler der französischen Schule, der durch Duprez's Beispiel höchst nachtheilig gewirkt hat. Canaple, der eine ungewöhnlich kräftige und umfangreiche, auch sonore Baßstimme besitzt, distonirte hin und wieder sehr merklich, ward indeß durch sein auf dem Anschlagzettel bemerktes Unwohlsein entschuldigt. Er soll für den nächsten Winter mit der Pariser großen Oper contrahirt haben. Die ersten Tänzerpaare des Brüsseler Ballets sind ausgezeichnet und dürften den Parisern wenig nachstehen.

(Schluß folgt.)

Vermischtes.

*** Die Leitung der Musikaufführungen beim Mozartfest in Salzburg haben die HH. Capellmeister Neukomm, Lachner, Pott, und Mozart's Sohn übernommen. Von fremden Künstlern werden u. A. Liszt, O. Bull, Ernst, Staudigl, Mad. v. Hasselt-Barth, und Mad. Stöckl-Heinefetter erwartet. —

*** Nach einer Zeitungsnachricht soll Wild, der Tenorist, bis jetzt im Ganzen 2031 mal auf der Bühne aufgetreten sein, und zwar in 107 Opern, — am öftersten (133 mal) als Zampa. Dabei sind die Concerte, in denen er mitwirkte, nicht mitgerechnet. —

*** Pauline Garcia-Viardot war von Madrid nach Granada gereist, wo sie trotz der drückenden Hitze glänzend volle Vorstellungen gab. Später wollte sie in der Alhambra, in dem berühmten Saal de los embassadores, noch Concert geben. —

*** Aus Schlesien wird uns gemeldet: Henselt ist im Augenblick bei uns, theils in Landek, theils in Cudova. Er wird binnen Kurzem nach Breslau kommen, und von da über Dresden und Berlin nach Petersburg zurückreisen. —

*** „Linda du Chamounix" ist die 76ste Oper, die Donizetti geschrieben. —

*** Am 24sten August wurde in Dresden der Freischütz zum 100sten Mal gegeben. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 18. Den 30. August 1842.

Im höchsten Ausdruck möchte man das Leben des Menschen ein ewiges Bemühen nennen, dem Räthsel, der Aufgabe der Schönheit, theoretisch und praktisch immer näher zu kommen.

Aus dem Kunstblatt.

Aesthetik.

Aesthetik der Tonkunst, von Dr. Ferdinand Hand. — Leipzig. — Zwei Bände. 1ster Theil, 1837. 2ter Theil, 1841. —

Angezeigt von Dr. August Kahlert.

So jung die Aesthetik als eine besondere Disciplin im Gebiete der Philosophie (etwa hundert Jahre) überhaupt ist, so spät hat die Wissenschaft der Tonkunst aus jener Gewinn gezogen, eine Thatsache, die Keinen befremden kann, der einmal eingesehen, daß die schaffende Periode vor der des Erkennens in allen Zeiträumen eingetreten ist, und dabei erwägt, daß die Tonkunst ihren Gipfel, wenn dies zu sagen erlaubt ist, später als die Dichtkunst, wenigstens in Deutschland erstiegen hat. Die musikalischen Theoretiker vor hundert Jahren zankten sich über Formenwesen. Grammatik ist nicht Rhetorik, so wenig als Logik die Aesthetik ersetzen kann. Die heftigen Streitigkeiten Mattheson's, Forckel's, Kirnberger's und Marpurg's liest man mit Lächeln, obgleich, weil Alles in der Welt wiederkehrt, gegenwärtig leider der Marx-Fink'sche Streit nicht sanfterer Art ist. Der Aesthetiker verfährt schon darin anders, als der Theoretiker, weil er gar nicht den Künstler bei dem Schaffen corrigiren will, sondern vielmehr anerkennt, daß er sein Wissen aus den Werken desselben abstrahire, denn er weiß sehr wohl, daß Aesthetik keinen Walzer zu machen lehren kann. Er geht hinter den Erscheinungen, während der Theoretiker dem Kunstjünger Handgriffe, wovon dieser Gebrauch machen möge, lehrt. — Die englischen sogenannten sensualistischen Philosophen, z. B. Webb, der über die Verwandtschaft der Ton- und Dichtkunst schrieb, nehmen zuerst einen Anlauf, die Musik ästhetisch zu beleuchten. In Deutschland aber der Erste, der sich zu einer höheren Ansicht erhob, war ein Schlesier C. G. Krause (gest. als Advocat in Berlin 1770), dessen Werk „von der musikalischen Poesie" (Berlin 1753) noch jetzt von Bedeutung ist. Der Hofkaplan Junker (gest. im Hohenlohischen 1779) verfolgte den richtigen Weg in kleinen aphoristischen Schriften, z. B. „vom Werthe der Tonkunst" 1786. Freiherr von Dalberg in seinen „Phantasieen aus dem Reiche der Töne" begiebt sich aber bereits in jene idealische Nebelwelt, wo von vagen Eindrücken, keiner Erkenntniß des Stoffs die Rede ist. Ganz von diesem leeren Idealismus frei ist auch das nicht, was Herder in seinen mit großer Begeisterung geschriebenen Aufsätzen in der „Kalligone" dem Standpuncte Kant's zum Trotze über Musik gesagt hat. Nirgends sieht man näheres Eingehen auf die Sache. Den genialen Dichter Heinse gelang es auch nicht in „Hildegard von Hohenthal" den Werth der Jomelli'schen Opern kritisch zu fixiren, und eben so wenig brachte die Begeisterung des Freundes von Tieck, Wackenroder, welche ein Streben nach der Paläſtrina'schen Zeit, katholische Frömmigkeit und zugleich sinnliche Schwärmerei athmete, für die Aesthetik der Tonkunst dauernden Gewinn. Die Kant'sche Schule, zu der Heidenreich gehörte, suchte dagegen den Begriff der Tonkunst in's Klare zu bringen, mehr mit dem Verstande als dem Gefühle den Stoff erfassend, und brachte sehr kümmerliche Resultate. Kant war der Musik gegenüber ohne Urtheil, und hat, merkwürdig genug, unter seinen Schülern das Vorurtheil gegen diese Kunst vielfach fortgepflanzt, so daß diese ihr den letzten Rang von allen, wegen der großen

Unbestimmtheit ihres Inhalts zuerkennen. Selbst Schiller weiß mit ihr nicht recht etwas anzufangen, da es ihn immer nach der plastischen Schönheit, nach Griechenland hinzuziehen scheint. Uebrigens wäre dies wohl, hätte er länger gelebt, noch anders geworden, denn das ästhetische Studium war in seinem Leben nur ein Durchgangspunct, und „Wilhelm Tell" zeigt eine Fülle musikalischer Momente, ja die Einleitung ist ganz opernartig. Jean Paul und Schubart, der zuerst eine „Aesthetik der Tonkunst" (1806 zu Wien von seinem Sohne herausgegeben) schrieb, Beide folgen Herder's Ansichten. Man sieht, es ist das Gefühl auf der einen, der Begriff auf der andern Seite, welche das Maaß des Urtheils über eine Kunst, die dem bloßen Verstande freilich nicht viel bietet, daher er sie blos sinnlichen Reiz nennt, liefert. — Den Vermittler unter widersprechenden Ansichten, unablässig bemüht, die Tonkunst auch für das reifere Denken zugänglich zu erhalten, hat Rochlitz viele Jahre lang abgegeben. Die Aesthetik der Tonkunst als eine selbstständige Wissenschaft, in organischem Zusammenhange zu behandeln, daran hat vor dem Hrn. Hofrath Hand, dessen Werk wir hier anzuzeigen haben, sich Niemand gewagt, ungeachtet die vielen fragmentarischen Beiträge Schubart's, v. Mosel's, A. Wendt's, Rellstab's u. s. w. einzelne Theile derselben beleuchtet haben, und vorarbeitend von Nutzen geworden sind.

Sogleich, ehe wir namentlich auf die Anordnung des Stoffes, den eingeschlagenen Weg der Behandlung eingehen, müssen wir im Allgemeinen die ehrenvollste Anerkenntniß der Würde, womit der Verfasser seine ganze Aufgabe ergreift, seiner genauen Betrachtung mancher Einzelheit, die früher von den Aesthetikern den bloßen Theoretikern zugeschoben wurde, seiner wissenschaftlichen Reife, wie praktischen Kenntniß des Kunstmaterials aussprechen. Eine gewisse Breite der Darstellung ist bemerklich, und wird von dem entschuldigt werden, der zu erwägen geneigt ist, daß das Verständniß abstracter Gegenstände in Kreisen, die sich gerade damit vor praktischer Beschäftigung nicht viel abgeben können, sehr erleichtert wird. Für den praktischen Musiker ein Bildungsmittel, wie für den wissenschaftlich gebildeten Dilettanten ein Wegweiser, um mit dem Geiste auch das Gebiet der Tonsetzkunst zu durchdringen, wird dieses Buch einen ehrenwerthen Platz in der Literatur behaupten. Wenn die nähere Beleuchtung mancher Ansichten des Verfassers dieselben mit den unsrigen nicht übereinstimmend erscheinen läßt, so beeinträchtigt dies jene Anerkenntniß so wenig, daß wir mit vollem Rechte sie an die Spitze unsers Urtheils stellen durften.

Die Eintheilung des Buches ist folgende: Es zerfällt in vier Bücher, deren erstes vom Wesen der Musik, das zweite von der Schönheit in der Musik, das dritte von der musikalischen Kunst handelt. Hier ist der Unterschied dieser einzelnen Kunst von anderen, ihr Verhältniß zu allen, und ihre individuelle Gesetzmäßigkeit Inhalt der Darstellung. Das vierte Buch beleuchtet die besondern musikalischen Kunstformen. Diese ganze Disposition hat ihren Grund in der Aufgabe des Verfassers, eine specielle Aesthetik, nicht eine allgemeine, zu liefern, obgleich jene ohne diese niemals bestehen kann. Die Entwickelung des Wesens der Musik kann einmal ohne Rücksicht auf Dichtkunst, Malerei u. s. w. nicht vollkommen geschehen, sondern wird durch das, was allen Künsten angehört, und das, was jede besondre Kunst von der andern trennt, bestimmt. Es wäre mithin ebenfalls von praktischem Nutzen, wenn die Kunsttheorie im Allgemeinen behandelt würde, bevor von der einzelnen die Rede wäre, da doch, wer die Aesthetik der Tonkunst begreifen will, die Kenntniß der gesammten Aesthetik vorher erworben haben muß. Der Verf. hat daher in dem Anfange des zweiten Buches abgehandelt, womit wir das erste begonnen haben würden, doch spricht für ihn der unverkennbare Zweck, sogleich in das specielle Kunstgebiet den Leser einzuführen, und den Stoff, den er nur ganz allgemein als einen sowohl von der Natur, als dem menschlichen Geiste hervorgebrachten behandelt, zuerst zur Kenntniß zu bringen, bevor von der Unterordnung unter die Idee des Schönen die Rede ist. Der mathematische Theil liegt hinter uns, sobald von der Schönheit selbst Bestimmungen gegeben werden, die allgemeinen Gesetze von Rhythmus und Harmonie, als in der Natur begründet, und daher auch von dem kühnsten Geiste zu respectiren, sind vorangegangen. — Das Schöne selbst wird definirt, „als das im Anschaulichen sich durch freie Form Darstellende, nicht durch Begriffe, sondern durchs Gefühl unmittelbar zu erfassende Geistige oder Ideelle", womit die Aesthetiker in den Stand gesetzt sind, die Stellung, welche der Verf. in der Geschichte der Philosophie für sich einnimmt, zu beurtheilen. Die Definition wird von den neuesten Systemen einigen Widerspruch erleiden, auch wir würden sie mit einer andern vertauschen, müssen aber hierauf einzugehen unterlassen, da dies ohne ein dialectisches Verfahren, welches uns von dem Gebiete der Tonkunst zu weit entfernen würde, nicht geschehen kann. Die Definition ist, weil sie das Allgemeinste, der Lebenskeim von Allem, das Schwerste bei jeder systematischen Darstellung, und kann daher nicht präcis, gedrängt genug sein, wenn auch ihre einzelnen Theile dann genauerer Erörterungen bedürfen. Der Verf. hat indessen das Ziel, auch in dem speculativen Theile seines Werkes klar, populär zu sein, nie aus den Augen verloren, und wird gewiß einen allgemeineren Dank erndten, als wenn er sich auf eine Prüfung z. B. der Hegel'schen Definition des Schönen hätte einlassen wollen. An der Schönheit selbst macht er drei Unterschiede; er trennt die formale, charakteristische und ideale Schönheit. Letztere ist

natürlich die höchste von allen; gleichwohl weicht diese Eintheilung sehr ab von der, welche ziemlich übereinkömmlich von den neueren Philosophen gemacht wird; charakteristische Schönheit pflegt man die zu nennen, worin das Allgemeine, die Idee, sich dem Besondern untecordnet und dessen Merkmale gelten läßt, daher man sagt, ein Künstler, der den wahren Ausdruck von Allem erstrebt, idealisire nicht; ideale Schönheit nennt man gewöhnlich die, worin das Besondre, das Stoffliche, sich dem Allgemeinen, der Idee unterordnet, daher man alsdann den Vorwurf hört, es werde nicht genug Naturwahrheit erstrebt.

(Schluß folgt.)

Die Gretryfeier.

(Schluß.)

Der Glanzpunct aber des ganzen Festes in musikalischer Hinsicht war das große Festival Grétry, welches am 20sten im Schauspielhause stattfand. Das Theater war in einen ausnehmend schönen Concertsaal verwandelt worden; überall geschmackvolle Decoration in hellster Beleuchtung; auf allen Plätzen frische Blumensträuße; eine glänzende Versammlung, worunter eine große Anzahl schöner Frauen im reichsten Schmuck. Der Anblick war bezaubernd. — Das Concert ward mit Gretry's Ouverture zum „Panurge" eröffnet. An Gesangstücken kamen vor: die große, d. h. lange, Arie aus „Guido und Ginevra", von Laborde gesungen; Arie von Labarre, gesungen von einem jungen Manne, Pirson aus Lüttich, dessen vielversprechendes Talent durch lauten Beifall anerkannt und ermuthigt wurde. Den Sieg aber trug Mad. Damoreau-Cinti davon, durch ihren meisterhaften Vortrag einer Arie aus Donizetti's „Torquato Tasso" und ganz besonders der reizenden Arie „La Fauvette" (aus Gretry's „Zemir und Azor"), von Tulou eigens für sie und sich zum interessantesten musikalischen Wettkampfe eingerichtet, in welchem die liebenswürdige Sängerin ihre ganze Meisterschaft und vollendete Schule zu entwickeln vollauf Gelegenheit hat, und die (Böhm'sche) Flöte des Hrn. Henchenne, vom Lütticher Orchester, mit Ehren bestand. Auch war das Entzücken des Publicums kaum zu stillen und es gab einen Blumenregen im vollen Sinne des Worts. Von der Société des choeurs ward mit großer Präcision, herrlicher Nuancirung und trefflichem Ensemble eine wohleinstudirte, von dem jungen vielversprechenden Soubre componirte „Invocation" vorgetragen, die nichts bedauern ließ als die Kürze des Genusses, und daher auch wiederholt werden mußte. Diese aus wohlhabenden Dilettanten bestehende Gesellschaft oder Liedertafel zählt etwa dreißig Mitglieder, verdankt einem befähigten und thätigen Musikfreunde, Hrn. Brassine, ihrem Director, Entstehen und Ausbildung, und ist vortrefflich eingesungen. — Eben so wenig als die Sänger, hatten an diesem Abende die Instrumentalsolisten über Lauheit von Seiten des Publicums zu klagen. Massart, der sich den tüchtigsten Geigern zur Seite stellen kann, ist weniger bekannt als berühmt, was sich daraus erklären läßt, daß seine stille, innige, wohl auch bequeme Natur ihn durchaus nicht zu öffentlicher Wirksamkeit drängt und zum lästigen Reisen kommen läßt. Er genießt, dem stillen Familienleben zugewendet, die erworbene Anerkennung und Achtung ruhig zu Hause in Paris, tritt selten auf, aber dann auch stets des allgemeinen Beifalls und Wohlwollens sicher. Natürlich ließen die Lütticher diese Gelegenheit nicht vorübergehen, ihrem Landsmann rauschende Beweise der Verehrung und Freude zu geben, und nachdem er eine Phantasie von seiner Composition, dann mit Liszt zusammen das Andante con variazioni aus der Beethoven'schen sogenannten Kreutzer'schen Sonate nach gewohnter Art mit edler Meisterschaft vorgetragen, und endlich auf lautes Verlangen noch ein Thema mit Variationen zum Besten gegeben hatte, erhielt auch er seinen nicht geringen Antheil von jubelndem Zuruf und duftenden Beifallsbezeugungen. Daß jedoch Liszt durch den (in sehr leidenschaftlichem Tempo vorgetragenen) ersten Satz aus Beethoven's Es-Dur Concert, seine Don-Juan-Phantasie und endlich durch seine Improvisation über zwei aufgegebene Motive (Que le sultan Saladin und Une fièvre brulante aus Richard), die er am Schlusse mit großem Glücke zusammenführte, den Culminationspunct bildete und von Blumenkränzen rein überschüttet wurde, wird mir wohl ohne weitere Bekräftigung auf's Wort geglaubt werden. Auch war er in dieser ganzen Zeit unsers Beisammenseins ein Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit, Bewunderung und der schmeichelhaftesten Ehrenbezeugungen; und so ist's, wie es scheint, immer und überall.

Daß es in einer so aufgeregten Zeit auch an Ständchen nicht fehlte, läßt sich denken. Die Societé des Choeurs erfreute durch die schönsten Leistungen der Art; ja, nach dem großen Concert, da noch viele Befreundete bei Liszt versammelt waren, hatten sich in aller Stille bei Fackelschein Sänger und Instrumentisten unter den Fenstern eingefunden, und wurde, in der Nacht um 2 Uhr, die fröhliche Gesellschaft plötzlich durch Chorgesang mit Orchesterbegleitung überrascht. Fetis aber, dem die Sorge um sein bevorstehendes Musikfest keine Ruhe ließ, war gleich nach dem Concerte abgereist, mit dem Versprechen, uns in dem überfüllten Brüssel gutes Quartier zu verschaffen.

Lüttich ist die erste Stadt, die unter glänzender Volksfeier einem Musiker ein öffentliches Denkmal setzt,

eine Statue in grandiosen Dimensionen, wie man sie bisher nur großen Staatsmännern und Kriegern zu widmen pflegte. Dies bemerkte, beim Gastmale am folgenden Tage, Liszt in einem der Stadt gebrachten geistvollen Toast: Lüttich gab seinem Gretry dies Zeichen der Liebe, fügte er mit feinem Tact hinzu, während andere, dem Gefeierten mindestens gleichstehende Helden aus der Künstlerwelt, wie Mozart und Beethoven, eines Denkmals noch gewärtig seien. —

August Gathy.

Aphorisme.

(Eine Phantasie.)

Sollte, was der tiefpoetische Mythus von der Harmonie der Sphären erzählt, nur Mährchen sein, das einst ein Dichter-Philosoph ersonnen, der mit dem Auge eines Plato tiefer in das heilige Mysterion der Natur geschaut und so den Schleier hoher Poesie über das gebreitet, was unverhüllt zu schauen nicht Jedem ward gegönnt? Noch heut weht uns in dieser Sage aus längst vergangener Zeit, wo noch der Mythus Glaube, der Geist der Poesie entgegen, noch heut erinnert uns an sie die wunderbare Stimme auf Ceylon, die zuweilen in stillen Nächten ihre tiefergreifenden Klagetöne, wie die eines Menschen, aus hoher Luft zur Erde niedersingt, und läßt, ein schwer erklärbar Phänomen, uns eine Basis finden, auf der sich jener schöne Mythus aufbaut. Wie? — wenn, der Aeolsharfe gleich, welche (wie physikalische Versuche dargethan) im Kreise sich bewegend und so die Luft durchschneidend klingt, die Wellen, gleichen Naturgesetzen unterthan, im Fliegen durch die Kreisbahn tönten? Ja, wär's nicht ein weit größeres Wunder, wenn stumm sie durch den Weltraum wallten, da sich doch überall im Reich der Körperwelt mit der Bewegung auch Geräusch und Schall und Klang und Ton vereint! Vielleicht hat unsre Erde so gut, wie jeder klangfähige Körper auch ihre Schwingungsknoten; und sollten wir sie da nicht suchen können, wo Klänge, Töne uns berühren wie dort auf Ceylon oder dort im Norden, an Schwedens Küsten, wo die Sage jene wunderbaren, zuweilen vernehmbaren Töne dem „mit süßem Sang die holden Menschenkinder lockenden" Neck zuschreibt? Erinnern nicht der Erde krystallinische Gebilde an die vom Ton erzeugten Klangfiguren, wie unmusikalisch auch der chemische Krystallisations-Prozeß dem Physiker erscheinen mag, und wie beschränkt auch durch die organische Bildung des menschlichen Ohres die Bedingungen sein mögen, unter denen jene Klänge uns gleichsam zur sinnlichen Anschauung werden können? Ja, geben endlich nicht dem Glauben an die Harmonie der Sphären die wunderbaren Sympathieen Raum, welche der Ton im Menschenherzen weckt, das, durch die Kunst emporgehoben, in's Unendliche der Ahnung, ein geheimnißvolles Echo giebt dem tönenden Weltall? —

Julius B.

Notiz.

*** Ueber das Musikfest in Lausanne ist uns ein Privatbrief zugekommen, nach dem es sehr glänzend ausgefallen. Mendelssohn war zu Aller Bedauern leider abgehalten worden, am 1sten Tage, an dem sein Lobgesang und das Rossini'sche Stabat Mater aufgeführt wurde, persönlich zu erscheinen; er kam Tags darauf und wurde überall mit Freuden begrüßt. Ueber den Eindruck, den die beiden Werke, nacheinander gegeben, machten, wird uns folgende Stelle aus einem Schweizer Blatt mitgetheilt: Man mag vom „Stabat Mater" sagen was man will, als Kirchenmusik betrachtet kann es sich keine Geltung verschaffen. Schon der Umstand, daß unter 10 Nummern, woraus es besteht, nur 3, und diese kaum als Chöre gelten, beweist dafür. Uebrigens fehlt dem Ganzen Einheit und Abrundung. Jedes einzelne Stück, für sich betrachtet, bildet eine angenehme, wenn auch nicht immer originelle Melodie, die sodann durch eine glänzende Instrumentation gehoben wird; aber einen Zusammenhang dieser Stücke unter einander zu finden, möchte unmöglich sein. Stellte man einen Blinden, der nicht die lateinischen Worte verstände, in die Kirche und ließe ihn zuhören, so würde er eher meinen, er befinde sich im Theater, als in der Kirche. Die Execution bietet keine Schwierigkeit dar, wenn die Gesang-Solopartieen gut besetzt sind; jedes gute Orchester wird mit Leichtigkeit seine Partie spielen; in den Chören aber finden sich nicht nur schwere, sondern sogar völlig unsangbare Stellen besonders in Nr. 10. Hält man Mendelssohns Lobgesang dagegen, dessen majestätische Grundidee sogleich in den ersten Tacten klar auftritt, in den wunderbarsten Verschlingungen mit einer durch Meisterschaft gezügelten Phantasie durchgeführt wird, und bis zum letzten Tacte sich in steter Frische und Neuheit geltend macht; hört man diese mächtigen Chöre wie 2, 7 und 10, diese zarten und lieblichen, feierlich ernsten Gesänge wie 4, 5 und 8, welche alle unter einander im innigsten Zusammenhange stehen, wo das Wort und seine Melodie in einer Seele gefühlt wird, wo man allenfalls auch ohne Worte schon in der Symphonie von einem klaren, andächtigen Gefühle ergriffen wird: so braucht man Rossini nicht Unrecht zu thun, aber man wird gestehen müssen, daß Mendelssohn, der tiefsinnige Schüler Händel's und Bach's, als Meister der ernsten und strengen Töne uns mit Andacht erfüllt und zum Lobe Gottes begeistert, während Rossini uns sehr angenehm unterhält und höchstens eine Sentimentalität aufregt, die man fast sinnlich nennen könnte.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 19. Den 2. September 1842.

— Nicht mit Unrecht kann man sagen, daß der Fleiß wie ein Magnet durch fortgesetztes Tragen unglaublicher Lasten immer mächtiger wird, während die Trägheit ein Stahl in der Scheide ist, den zuletzt doch der Rost zernagt.

Immermann.

Deutsche Opern.

(Fortsetzung.)

Adele de Foix, große Oper in vier Acten von R. Blum, in Musik gesetzt von C. G. Reissiger. Vollständiger Clavierauszug. — 6 Thlr. 25 Ngr. — Leipzig, bei Fr. Hofmeister. —

Das Sujet behandelt eine Liebesgeschichte Franz des Ersten von Frankreich, der sich, im Grunde auf wenig königliche Weise, in Besitz von Adele de Foix, der jungen Frau eines bejahrten Edelmanns, des Grafen Chateaubriand, zu bringen versucht. Die Handlung des Königs wird noch dadurch unschöner, daß der besagte Edelmann ihm früher einmal das Leben gerettet. Zum Schluß ersticht Chateaubriand seine untreue Frau und dann auch sich; der König zieht frei ab, seinem Volke Reue und Besserung angelobend. So endigt das Abenteuer wenig erbaulich, wie Jemand sagte, als Scherz zu ernsthaft, als Ernst zu scherzhaft. Daß dies auf die Composition zurückwirken mußte, war natürlich. Solche verruchte Liebeleien allenfalls zu beschönigen, verstehen nur die Franzosen. Der Deutsche ist dazu viel zu ehrlich und moralisch. Aber was überwindet eben ein deutscher Componist nicht alles, hat er nur einen leidlich componiblen Text, von dem er sich auch einige Wirkung auf das Publicum verspricht. Wir wünschen nicht, daß sich Hr. Reissiger getäuscht haben möge: aber der Text wird schwerlich bei uns Anklang finden. Was die Musik betrifft, so darf Jeder, der den Componisten bereits kennt, davon im Voraus viel Gutes erwarten. Als gewandter Instrumentator hat er sich längst bekannt gemacht; an der Spitze eines vorzüglichen Orchesters stehend hatte er mehr als mancher Andere Gelegenheit zur Beobachtung und Combination. Das Element, in dem er sich zeither am liebsten bewegte, war das Lied, und am glücklichsten im heiter lyrischen. Viel Gelungenes in dieser Art verdanken wir ihm. Auch als Kirchencomponist hat sich Reissiger mit Glück gezeigt; seine derartigen Compositionen athmen einen freundlichen frommen Sinn, der seines Eindruckes gewiß sein kann. Weniger glücklich war er bis jetzt als dramatischer Componist; wir finden den Grund davon im durchaus Vorwiegenden seiner lyrischen Natur, wie es auch anderwärts schon mehrfach ausgesprochen. Daß er dennoch nicht von der Oper läßt, daß er wieder mit einer sogenannten großen vortritt, wollen wir als ein Zeichen inneren Muthes begrüßen, der überall mehr zuwege bringt, als träges Stehenbleiben auf einem Fleck. Adele de Foix wurde gegeben, mit Beifall, auch nicht ohne einzelnen Widerspruch. Wir sind so arm an einer deutschen Oper; man sollte nicht gleich über alle, die nicht auf das erstemal wie etwa der Freischütz wirken, so boshaft herfallen oder sie gar ignoriren. Verschweigen wir aber auch deshalb den Tadel nicht.

Die deutschen Componisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publicum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publicum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, ist auch Reissiger theilweise gescheitert. Der ungeheure Succeß des „Freischütz", scheint es, hat die deutschen Componisten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Absicht herausgefordert werden können. Muß denn alles gleich Furore machen sollen? Gehören denn zu Allem Posaunen und Pickelflöten? Sie schimpfen auf die italienischen Componisten und scheuen sich doch nicht, oft mit denselben Mitteln zu wirken; man kennt den Unsinn und begeht ihn doch. Wo soll denn da die Achtung des Publicums herkommen, das auch seine Meriten hat und oft heller sieht, als man glauben sollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper, schreibt als gäb' es kein Publicum, aber zeigt den echten Künstler, die echte Bildung, und wir wollen sehen, ob ihr euch dabei nicht besser steht. Vielmal ist das schon gesagt worden, aber nie war es nöthiger als jetzt, wo der Glaube des Publicums an den deutschen Operncomponisten immer tiefer und tiefer zu sinken anfängt. Schon sehen wir italienische Truppen sich mehrerer deutschen Bühnen bemächtigen; französische könnten leicht nachfolgen. Also Acht gegeben, daß man euch nicht euren eigenen Boden unter den Füßen wegzieht.

Gewiß, wir finden z. B. in Reissiger's neuester Oper Stücke, die in neu-italienischen oder französischen sich wie echte Edelsteine unter böhmischen ausnehmen würden. Aber mit einzelnen Nummern ist noch nichts gethan; wir wollen Styl im Ganzen, eine durchgehends edle Auffassung, ein immer frisch schlagendes Künstlerherz. Daß uns solchen Genuß die Reissiger'sche Oper durchgängig bietet, können wir leider nicht behaupten. Giebt er uns viel Würdiges, so huldigt er auch dem Tagesgeschmack; wir vermissen eben im Allgemeinen Charakter und Einheit des Styls. Bemerkenswerth ist auch, wie Reissiger, der z. B. in vielen seiner Lieder ein eigenthümliches Talent gezeigt, in seinen dramatischen Arbeiten weit weniger originell dasteht, ja so starke Anklänge an bekannte deutsche und italienische Meister bringt, daß es auch der Laie merken muß. So finden sich bedeutende Reminiscenzen aus Weber, Spohr, auch Marschner, häufig auch aus Rossini und Bellini, die einzeln aufzuzeichnen zu viel Raum wegnehmen würde, die aber gewiß Niemandem entgehen können. Einen andern Vorwurf könnten wir noch erheben gegen die unseres Bedünkens nach durchweg zu massenhafte Instrumentation. Wo soll der Componist die Mittel zur Steigerung herbekommen, wenn er an minder bedeutende Stellen schon alle Kräfte verschwendet, die ihm dann am rechten Orte fehlen? Andrerseits ist freilich Reissiger's große Virtuosität der Instrumentation sehr auszuzeichnen und wir müssen sie wohlklingend und glänzend nennen, wo er die Orchestermassen nicht zu sehr aufeinanderhäuft.

Abgesehen aber von diesem zweifachen Vorwurf öfterer Reminiscenzen und öfterer überladener Instrumentirung, finden wir in der Oper so viele Vorzüge, zu denen wir uns jetzt mit Vergnügen wenden.

Es herrscht in der Oper ein ausgezeichneter musikalischer Fluß, wie er eben nur dem Künstler vom Fach eigen ist. Sehr anzuerkennen ist auch die Reinheit der Harmonie, wenige grelle Accordenfolgen in einigen leidenschaftlichen Momenten ausgenommen. Sodann müssen wir im Ganzen Wahrheit des Ausdrucks in Uebereinstimmung der Worte zur Musik zugestehen *), von der wir in der neu-italienischen Opernmusik kaum die Spur antreffen. Endlich durchzieht die ganze Oper ein natürlich freundlicher Sinn, der wohlthut auf der Bühne, die uns so sehr an Mord und Todtschlag gewöhnt. Vornehme Kunstthuerei, namentlich contrapunctische, will sich nirgends geltend machen; sie wär' auch am üblen Ort angebracht. Musikalisch am charakteristischsten gehalten finden wir, außer den König und Adele de Foix, den Graf Chateaubriand, wenn auch das Interesse für ihn allein dem Mitleid eines hintergangenen Ehemann's gilt, der überdies schon über die Jugendjahre hinaus. Bonnivet, der Teufel im Stück, zeigt sich vielleicht zu sanft, nicht teuflisch genug. Dem Pagen fehlt es etwas an Grazie, dem Narren nicht minder an schlagender Komik. Der letztere wird von dem bekannten Marschner'schen im Templer bei weitem überholt.

Die Chöre greifen oft wirksam ein; Popularität dürfen wir indeß keinem versprechen.

Besonders auszuzeichnen ist die Balletmusik; hier zeigt sich Reissiger's ganzes liebenswürdiges Talent. Namentlich hebt sich Lipinski's Solo mit dem später dazukommenden Hoboetriller hervor.

Die Declamation finden wir im Ganzen lobenswerth und richtig; einige Verstöße wären mit leichter Mühe abzuändern. Einen Hauptmoment finden wir zu leicht behandelt, den im letzten Act, wo Chateaubriand zum König sagt: „die Schuld, sie ist dein". Hier, wo die Scheidewand zwischen Fürst und Unterthan zum erstenmal und auf ewig fällt, wo der Gemißhandelte die Größe des Unglücks dem Verführer recht ordentlich vor Augen stellen will, hier wirkt der recitativische Vortrag zu wenig. Der Componist hat sich diesen bedeutenden Moment entgehen lassen.

---

*) Zwei Stellen nur nicht richtiger Auffassung wollen wir hier anführen, in der Arie des Grafen S. 83 bei den Worten: „Da erfaßte meine Seele, die bewegt war, bang und wild, dein geliebtes Bild", wo der Componist nur das bang und wild in der Musik schildert, den Nachsatz aber übersah; dann S. 96, wo beim Eintreten des Königs Adele sagt: „nun bin ich frei, der König rettet mich", die der Componist con tutta forza singen läßt, während sie unserer Meinung nach ganz leise für sich gesprochen werden müßten.

Der, beiläufig gesagt, sehr sorgfältige Clavierauszug zeigt einige Abweichungen von der Aufführung in Dresden; namentlich ist, was in jenem 3ter und 4ter Act ist, in einen einzigen, und gewiß zum Vortheil der Wirkung zusammengezogen worden.

Höchst undankbar finden wir den Schluß; das Ganze stiebt so unglücklich auseinander, daß der Zuhörer nur mitleidsvoll den Kopf schütteln kann, wie über eine Begebenheit, die freilich nicht anders endigen konnte.

Wir scheiden von ihm, nicht ohne Tadel des einzelnen Mißlungenen, mit aller Achtung aber vor dem Fleiß, dem Talent und den Kenntnissen, die der Componist wiederum gezeigt, und in der Hoffnung, daß er sie bald wieder auf gleichem Terrain bethätigen möge.

D. G.

(Schluß folgt.)

Aus Basel.

[Die Winterconcerte. — Das Kränzchen.]

Wenn die hiesigen Winterconcerte in den letzten zwei Jahren mit Stillschweigen übergangen wurden, so liegt die Ursache darin, daß nichts Besonderes vorfiel, und die Concerte selbst ihren gewohnten guten Fortgang hatten. Die Symphonieen von Beethoven sind bei uns an der Tagesordnung, sie gehen aber auch, wie man zu sagen pflegt, „am Schnürlein", und dies ist es gerade, was unser Publicum, — welches früher während dem Vortrage von Orchesterstücken so sehr unruhig und vorlaut war, daß, wenn zufällig eine Generalpause eintrat, das Orchester den gewiß seltenen Genuß hatte, den „Refrain" von unten zu hören, — endlich zum Schweigen und zur Aufmerksamkeit gebracht hat. Wirklich hat unser Concert-Publicum in dieser Beziehung ungemeine Fortschritte gemacht. Es findet jetzt Geschmack an classischen Werken, es weiß sie auch mehr oder weniger zu beurtheilen, kurz — es gehört gegenwärtig zum „bon ton", mit Ruhe und Aufmerksamkeit die großen Orchesterstücke anzuhören. Hätte man vor 5 bis 6 Jahren dem hiesigen Publicum stundenlange Symphonieen aufgetischt, wie es jetzt häufig vorkommt, wahrlich, zwei Drittheile wären davongelaufen. Diese Umgestaltung der Dinge haben wir aber besonders den regen und rastlosen Bemühungen und Aufopferungen des Hrn. Thurneisen-Paravicini (einem Dilettanten, braven Geiger und zugleich Concertdirectionsmitgliede) zu verdanken, und es ist nur zu wünschen: „es möge Derselbe auf dem begonnenen schönen Pfade fortfahren und sich seine unendliche Mühe, verbunden mit vielem Unangenehmen, auch ferners nicht verdrießen lassen." — Außer den Concerten besteht noch „ein musikalisches Kränzchen" von lauter Dilettanten. Jedes Mitglied ist verpflichtet, der Reihe nach, Solo-Vorträge zu halten, und treffliche Leistungen werden auch hier, dann und wann, dargeboten. Daß diese Anstalt die Kammermusik befördert und günstig auf die feinere musikalische Ausbildung einwirkt, da die Wahl der vorzutragenden Solo-Sachen genau genommen wird, leidet keinen Zweifel. Es ist dies auch der einzige Ort, wo Quartette zu Gehör gebracht werden. Auch der hiesige Gesangverein besteht noch mit Ruhm und Ehre.

Hat Referent nun in Kürze und Wahrheit die großen Fortschritte der feinern musikalischen Ausbildung bei den hiesigen höheren Ständen geschildert, kann er nicht umhin, über das Musiktreiben im hiesigen Mittelstande (der noch ganz unmusikalisch ist) einige, nein! mehrere Worte fallen zu lassen, nur wünschend, sie möchten jetzt und nicht erst wenn es zu spät ist, beherzigt werden. Ein reges Streben nach musikalischen Genüssen zeigt sich jetzt plötzlich auch bei diesem Stande, und so lobenswerth dies ist, ist dabei nur zu bedauern, daß dies Publicum (aus Unkenntniß der Sache) sich Männern anvertraut hat, oder diese sich ihm aufgedrungen haben, die in der Kunst gar nichts zu leisten im Stande sind. Ein Fremder, der zufällig das hiesige Tageblatt durchblättert, die musikalischen Verhältnisse aber nicht kennt, muß wahrlich der Meinung werden: „das hiesige Musikwesen habe die höchste Stufe der Vollendung erreicht." Vereine über Vereine haben sich hier gebildet; Musikdirectoren befehlen über Musikdirectoren; jeder Musikant will Director sein und sich Verdienste erwerben, die beim Mittelstande jetzt so leicht zu erlangen sind. Die Mittel aber, die hierzu angewandt werden, sind nicht die rühmlichsten, und auch diesem Theile des Publicums werden bald die Augen aufgehen. Für ein Paar Batzen kann man sich schelten und loben lassen, und zu letzterem bietet die Redaction des hiesigen Tageblattes fleißig die Hand. Aber ach! schaut man diesen Quasi-Directoren in's Gesicht, erprobt man ihre Leistungen, ihren Geschmack, o weh! — da möchte einem aller Appetit für die Musik vergehen. Wie Jagdhunde laufen diese Menschen um einander; einer sucht den andern zu verdrängen, sich eine Partei zu bilden und das Publicum zu haranguiren und zu bethören. — An öffentlichen Collecten, für Anschaffung von Instrumenten, fehlt es auch nicht; reichen diese nicht aus, veranstaltet man, mir nichts dir nichts, geradezu Concerte, ohne nur auf die Fähigkeiten Rücksicht zu nehmen und ohne die Bedeutung des Wortes „Concert" zu kennen, so daß dies Wort, hier fast zur „Bänkelsängerei" herabgewürdigt wird.

Damit das auswärtige Publicum nun einmal einen Begriff von diesen Vereinen und deren „Tortur-Concerten" bekommt, wollen wir einige derselben beleuchten, die sogar noch von dem Wahne befallen sind, der hier schon über 100 Jahre bestehenden trefflichen Concert-Anstalt eine Concurrenz entgegen zu stellen. Einen: „der musi-

kalische Uebungsverein", unter der Direction des Lithographen H., auch Musiklehrer. Die Gesellschaft hat zur Besorgung der vorkommenden Geschäfte eine Commission gewählt, die so oft zusammentritt, als es ihr nöthig scheint. Ihre Berathungen werden zu Protocoll genommen und ihre Vorschläge der Gesellschaft zur Annahme oder Verwerfung vorgelegt. Es geht hier ganz demokratisch zu, besonders wenn es sich um öffentliche musikalische Promenaden, und vom Essen und Trinken handelt. Jeder wählt sich dann eine Schöne und unterhält sich mit ihr so gut er kann. Gar herzlich wird hier musicirt. Von Zeit zu Zeit werden mit großem Pompe Concerte angekündigt, wozu allen denen, die nicht mehr wissen, können oder leisten, als die Gesellschaftsglieder und ihr Director, Billete gratis zugesandt werden. Der Mittelstand besuchte früher niemals ein Concert und hat nun Gelegenheit, auch hiervon einen Begriff zu erhalten. Für Geld wird Niemand eingelassen, weil sonst Naseweise sich einschleichen und das Auslachen nicht lassen könnten. Damit man nicht pfeifen kann, ist das Applaudiren streng untersagt. Hier hat also die Democratie aufgehört und die Aristocratie tritt an ihre Stelle, daher auch nur Commissionsmitglieder das Recht haben, Billete an ihnen beliebige gleichgesinnte Personen, worunter nur der Mittelstand verstanden ist, auszutheilen. Personen, in denen man sich getäuscht, werden auf die schwarze Tafel geschrieben und nicht mehr eingeladen, noch eingelassen. Nun geht's an die aufzuführenden Stücke, die ungefähr folgende sind:

1ste Abtheilung: Nr. 1. Alpensängermarsch, arrangirt für Ventiltrompete, Clarinette, Piccolo, Posaune, Ophicleïde, Contrebaß und Triangel von F. Hegard. Nr. 2. Alphorn, Lied von Proch, mit Clavierbegleitung. Nr. 3. Kanonen-Galopp von Strauß, arrangirt für Pfte. à 4 mains, von F. H. Nr. 4. Bertrand's Abschied, und „In diesen heil'gen Hallen" a. d. Zauberflöte, für eine Baßstimme.

2te Abtheilung: Nr. 5. Baseler Zapfenstreich-Galoppade, instrumentirt wie oben, nebst completer türkischer Musik, componirt von F. Hegard. Nr. 6. Romanze für 2 Sopranstimmen und Pianoforte. Nr. 7. Solo für Ventiltrompete. Nr. 8. Arie „Ja dies Plänchen kann gelingen" aus: la gazza ladra.

Bei allen diesen Vorträgen hat der Director den Stab in der Hand, Brille auf der Nase, glacirte Handschuhe an, steht auf einem Throne und mit einer unvernünftigen Directionswuth fährt er mit dem Stabe kreuz und quer durch die Luft, bollert auf dem Pult, manchmal zu früh, manchmal zu spät, daß es einem bei all' diesen Manövern ganz schwindelig vom bloßen Zusehen wird und ihm (dem Director) vor lauter Anstrengung der Schweiß über die Backen träufelt. Ist das Stück beendigt, trocknet man den Schweiß von der Stirne, wirft einen freundlichen Blick ins Publicum und ruft den Umstehenden zu: „das war eine Arbeit! aber, — nicht wahr? es ging vortrefflich!" — „Wunderschön!" erwiedert eine Schöne, und wer ist glücklicher als der Director? —

(Schluß folgt.)

Musikalische Xenien.

Junge Talente.

Willst du im Herbste die Frucht, so pfleg' im Lenze die Blüthe,
Pflege den Knaben! es dankt einst dir mit Thaten der Mann.

Klassiker und Romantiker.

Klassizität und Romantik — vieldeut'ge, verwirrende Namen!
Deute mir, Muse, den Sinn, daß ich nicht irre im Weg.
„Namen sind eiteler Tand! sie opfern das Wesen dem Scheine:
Folge dem Genius nur, der dir im Busen gebeut."

Verschiedene Ansichten.

Der Dilettant.

Göttlicher Meister! du greifst in die tiefsten Tiefen der Seele,
Hoch zu der Himmlischen Chor trägst du den staunenden Geist.

Der Kunstverständige.

Ach! es ist aus mit der Kunst! der reine Satz ist verloren!
Deutlich hab' ich, o Graus, falsche Octaven gehört!

Musikalische Begeisterung.

Auf dem geduld'gen Clavier suchst du Accorde zusammen,
In deines Angesichts Schweiß setzest du mühsam ein Lied.
Wie? mein Urtheil verlangst du? Auch Andre willst du noch martern?
Ist es denn nicht genug, daß du dich selber so quälst?

Musikalische Dreieinigkeit.

Hat der Sänger die Herzen gerührt, kredenzt ihm das Liebchen
Hold den Pokal und belohnt ihn mit dem zärtlichsten Kuß.
Singen, Trinken und Küssen — des Mundes herrlichste Gaben.
Das ist die heilige Drei, die sich in Einem vermählt.

J. F.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 20. Den 6. September 1842.

D'rum bin ich kurz. Ein Umriß ist das Beste,
Die Phantasie verhilft hier schon zum Reste.

Byron.

Musikalische Tageblätter

von

C. Koßmaly.

(Vgl. Bd. XV. S. 72.)

— — „Der Born der musikalischen Erfindung ist leer und ausgeschöpft, die Quelle neuer Melodieen versiegt — fortan ist es eine reine Unmöglichkeit, noch neue, originelle und charakteristische Motive zu erfinden." — — — Das ist das alte, ewige Lamento sogenannter theoretischer Musiker — das sogenannte Kunstraisonnement steriler, einseitiger Aesthetiker — jener Geschmacksmonopolisten und hyperkritischen Scharfrichter, die, weil sie selbst aller geistigen Productionen unfähig, in ohnmächtigem Ingrimm und mit armseliger Schadenfreude in jedem neuen Kunstwerke das Reminiscenzen-Wild auszuwittern sich bemühen; deren Ohren ewig und überall nur wahlverwandte Anklänge heraushören, und welche die geringfügigste Aehnlichkeit — sei's auch selbst nur die gleiche Reihenfolge von vielleicht drei bis vier Tönen — mit unverhehltem Triumph, als factische Begründung ihrer oben ausgesprochenen Lieblingsmaxime hervorheben.

Es ist zu verwundern, wie solche Gewaltsprüche doch hin und wieder Glauben und Anhang finden mögen, ohngeachtet deren Einseitigkeit und Verkehrtheit auf der Hand, und schlagende Gegenbeweise so nahe, und schon in der, durch die urewige Erfahrung begründeten Thatsache liegen: daß jede Zeit auch wieder ihre neuen Ideen und Anschauungen, ihre geistigen Umwandlungen und Erweiterungen im unermeßlichen Gebiete der Gedanken und Erfindungen mit sich führt; und daß dieser allgemeine Umschwung, ebenso wie er zuerst auf das Leben selbst und auf menschliche Erkenntniß und Wissenschaft überhaupt seine regenerirende Wirkung ausübt, die letztere nothwendig auch in der Kunst bethätigen muß. Es giebt aber noch einen haltbarern, einleuchtendern Grund, dessen überzeugende Gewalt sich jedem unbefangenen, gesunden und tiefer blickenden Sinne unabweislich und fast von selbst aufdrängen muß: —

— So wie die äußere uns umgebende Natur ewig neu und unerschöpflich in ihren Hervorbringungen und Gestaltungen ist, so wird auch die Kunst, die ja ganz und gar nur die ideelle und ideale Wiederholung und Abspiegelung der erstern im Menschengeiste ist, immer wieder neue, reichere, verjüngtes Leben athmende Blüthen treiben. Ein anderer Glaube an einen endlichen, förmlichen Stillstand in der Natur, an eine Auflösung alles Seins, an ein völliges Aufhören der Lebensbethätigungen alles Geschaffenen würde sich mit unsern erhabenen Vorstellungen von der Vollkommenheit des höchsten Wesens kaum vertragen.

*

— Dem Dichter werden allerdings große, bedeutende Verhältnisse, interessante, fortwährend reichliche Stoffe darbietende Localität und mannigfaltige anregende Umgebungen immer sehr zu Statten kommen — ja, er wird immer Etwas der Art bedürfen, um etwas Tüchtiges, Vollkommenes zu leisten; dagegen der Musiker, von solchen Aeußerlichkeiten weniger abhängig, seinen ganzen Bedarf schon in sich selbst hegt, und nur in das Closet seiner innern Welt einzukehren braucht, um allezeit seinen unverwüstlichen Stoff in unvereinzelter Fülle vorzufinden. So geben oder wiederholen z. B. Beethoven's Symphonieen weniger die äußere Welt, sondern

sie lassen vielmehr auf einen fortwährenden Rapport des Meisters mit der Geisterwelt, auf unmittelbare Offenbarungen aus dem Reiche des Ueberirdischen, Uebersinnlichen, des Wunderbaren und Unaussprechlichen schließen.

Der Künstler.

Im Sturm und Drang der Ereignisse, mitten im lärmenden, stoßenden Marktgewühl des Lebens — umtost und betäubt vom reißenden Strom der Dinge und des äußern, thatsächlichen Weltverkehrs — herabgestimmt von der Monotonie des gleichmäßig wiederkehrenden, alltäglichen Lebensschlendrians, und von dem überall auf ihn eindringenden, rauhen Odem der Wirklichkeit und schaaler, entzaubernder Prosa ernüchtert und erkältet — der unvermeidlichen Berührung noch zu geschweigen, in die er oft mit unbedeutenden, untergeordneten Menschen geräth — in solchen Momenten will es den Künstler zuweilen bedünken, als ob die Kraft, der Trieb zu gestalten in ihm völlig erloschen sei — als ob der schöpferische Geist ihn ganz und gar verlassen. — —

Dies beängstigende Gefühl momentaner, geistiger Erschlaffung, aus welchem so oft jene selbstquälerischen Stunden tiefster Entmuthigung und des Zweifels an sich selbst hervorgehen, die leider mit ein Hauptmoment in der Existenz jedes echten Künstlers ausmachen — Keiner vermag sich dessen ganz zu erwehren — ja, gerade die begabtesten, reichsten Kunstgeister, die schon vollgiltige und unwiderlegliche Beweise wahren Berufs geliefert haben — sie sind am allerersten davon heimgesucht. — Aber im Schweigen der Nacht, in der Ruhe, Abgeschiedenheit und Selbstüberlassenheit der Einsamkeit hört der Künstler entzückt in sich wieder die Quelle höherer unsterblicher Eingebungen rauschen; mit tief beseligtem Genügen vernimmt und erkennt er endlich die lang vermißte Stimme in seinem Innern wieder — und wie wir, von der Tiefe eines Brunnens aus, zu jeder beliebigen Tageszeit ohne sonderliche Mühe die Sterne am Himmel wahrzunehmen vermögen, so braucht der Künstler nur in die Tiefen der eigenen Brust sich zu versenken, und in die Abgründe seiner innern Welt hinabzusteigen, um die Sternbilder seines Geistes in ungeschwächter Kraft und Helle strahlen zu sehen, gleich der Phosphorschrift, die Nachts brennend erscheint, während sie am Tage nur in bewölktem Umrisse sich zeigt.

*

Jede Begeisterung ist ein Gewitter der Seele, deren Kräfte und Organe, deren Triebe und Fähigkeiten nach jeder solchen Erschütterung sich immer erhöhen und verjüngen, und wie durch göttlichen Odem gereinigt und erfrischt fühlen.

Es ist zu bedauern, wie gewissenlos, wie leichtsinnig und unhaushälterisch man so oft mit diesem gotterfüllten Zustande umgeht; wie namentlich der Künstler diese erhöhte, geisterreiche Stimmung oft so thöricht und unehrerbietig verzettelt und vergeudet, die das Kostbarste, Urewigste, das Heiligste und Reinste, was uns das Leben überhaupt zu bieten vermag, indem sie einzig allein uns die ganze Höhe und Nähe der Gottheit ahnen zu lassen im Stande ist.

Oratorienstyl.

Es giebt ein tief eingewurzeltes und sehr verbreitetes Vorurtheil, welches aus dem Oratorium durchaus alle Dramatik, alle höhere, wärmere, das Leben wiederspiegelnde Färbung verbannt wissen will, und alle dahin zielenden Neuerungsversuche jüngerer Componisten mit den „Gesetzen des Kirchenstyls“, mit „strenger Schreibart“ — oder: „daß das Heilige durch weltlichen, theatralischen Flittertand nicht profanirt werden dürfe“ — und andern dergleichen wichtig tönenden Phrasen einschüchtern zu müssen glaubt. (Wir erinnern z. B. an Beethoven's „Christus“, C. Löwe's Zerstörung Jerusalems und die neuern Oratorien Spohr's.)

Diese Maxime ist offenbar aus jener finstern, engbrüstigen Ansicht hervorgegangen, nach welcher man wunder was Großes und dem lieben Gott einen außerordentlichen Gefallen zu thun vermeint, wenn man im schwarzen Feier- und Bußgewande ein Paar Stunden sich in seinem Tempel mit anerzogner stolz-demüthiger Feierlichkeit gerire, und in dumpf-hinbrütender Beschaulichkeit, in hergebrachter Zerknirschung über unsern sündigen Menschen verharre; — als ob man sich der Gottheit nur mit weltabgewandtem, verzücktem Gemüth, mit lebensfeindlichem Ernste und nur dann nahen dürfe, wenn man sich aller irdischen Weltlust, allem menschlich-sinnlichen Genügen und Empfinden entäußert habe.

Diese bedauernswürdige, der echten Religiosität so ganz widersprechende Ansicht scheint nun auch auf die Kirchenmusik und speciell auf das „Oratorium“ ihren despotischen Einfluß geäußert zu haben, von welchem die ältern Werke dieser Gattung alle, mehr oder weniger, deutliche Spuren enthalten. In der That herrscht in diesen Oratorien eine gewisse officielle Postillen-Andacht — so zu sagen: eine hausbackene, abonnirte Kirchenfrömmigkeit — überhaupt ein Ton der Salbung vor, womit der gewissenhafte Eifer des straffgläubigen und engreligiösen Tonsetzers gewiß immer nur die größtmöglichste, gottgefällige Rührung des Individuums herbeiführen, und dadurch sein redlich Theil zur christlichen Privaterbauung beitragen wollte .....

(Schluß folgt.)

Aesthetik.

Aesthetik der Tonkunst, von Dr. Ferdinand Hand. — Leipzig. — Zwei Bände. 1ster Theil, 1837. 2ter Theil, 1841. —

(Schluß.)

In diesem angegebenen Sinne als Gegensätze sind die Schiller'sche oder auch die Winkelmann'sche Aesthetik und die von Schelling zu betrachten. Hand dagegen stellt die charakteristische nicht der idealen, sondern der formalen, das ist der nur regelmäßigen oder mathematischen Schönheit gegenüber, und nennt die Idealität, worin jene Gegensätze in einem Momente gleichsam idealisch werden, das Höchste in der Kunst, das Ziel, wonach der Künstler ringe, das aber wirklich auch erreicht werde, wenigstens zuweilen, z. B. in Beethoven's Symphonie in C=Moll. Der Grund zu diesen Bestimmungen liegt, wie Jeder leicht einsieht, in dem Sinne, worin er das Wort: „Idee" braucht; womit zugleich gegeben ist, daß eine Disputation hierüber mit metaphysischen Beweismitteln auftreten müßte, die den Lesern einer musikalischen Zeitung geringes Vergnügen bereiten würden. Die besondern Formen und Arten des Schönen, die (Band 1. S. 284 ff.) nach der erwähnten Eintheilung aufgezählt werden, scheinen uns etwas willkürlich geordnet. Die Philosophie wünscht größere Einfachheit der angenommenen Unterschiede. Das Anmuthige, Sanfte, Kleine, Niedliche, Große, Edle, Pathetische, Wunderbare u. s. w. sind charakteristische Bestimmungen geringerer Art, als z. B. das Tragische und Komische, die viele andre sofort unter sich begreifen. Diese beiden sind psychologische Grundbegriffe, welche sich in viele andre zerlegen lassen, so wie antike und romantische Schönheit kunsthistorische Grundbegriffe sind, die bei Hegel z. B. in ihrer entscheidenden Bedeutung festgehalten werden. Auf diese wichtigsten Unterschiede wird hier wenig eingegangen. Die systematische Anordnung dieses Abschnittes scheint uns am Unvollkommensten. Daß die Lehre von der Natur und den Eigenschaften des Künstlers, z. B. die von Genie und Talent im zweiten Bande erst vorkommt, billigen wir nicht, da vielmehr dies gerade Lehren sind, die man immer gern im allgemeinen Theile vorgetragen sieht. Der Verf., von der entgegengesetzten Ansicht ausgehend, bringt diese Eigenschaften, wenn man will, die potentiellen Vermögen des Künstlers erst im ersten und zweiten Theil des dritten Buches, z. B. wo er von den Gesetzen der musikalischen Kunstdarstellung spricht, kommen die Gesetze der Erfindung, die Originalität u. s. w. vor (II. S. 112 ff.), nachdem er S. 43 vom Genie bereits gesprochen hat. Original ist eben kein Künstler, als der Genie besitzt, und wir hätten daher die Trennung dieser Materien gern vermieden gesehen. Im Anfange des dritten Buches begegnet uns die Bearbeitung der wichtigen Lehre von dem Verhältnisse der Musik zu anderen Künsten, in einer Aesthetik der Tonkunst die wichtigste aller Materien, die wir an der Spitze des vorigen Buches, wo von der Schönheit in der Musik gehandelt wurde, erwartet hätten. Es ist hier Alles mit scharfem Verstande auseinandergesetzt, jedoch manche uns bedeutungsvoll scheinende ältere Idee, wie die eines geheimnißvollen Zusammenhanges der Musik mit der Architectur abgewiesen. Was über die Naturnachahmung gesagt wird, gehört gleichfalls zu dem vorzüglicher Beherzigung Würdigen; indem das menschliche Gemüth mit seinen Veränderungen dem musikalischen Künstler das ist, was die räumliche Erscheinung der Gestalt dem Plastiker, kann es nicht mehr zweifelhaft bleiben, daß eben der Begriff der Natur, deren Nachahmung seit Aristoteles den Künstlern so sehr empfohlen worden ist, eine weitere Ausdehnung hat, als der gewöhnliche Sprachgebrauch ihm beilegt. Die Bemerkungen über den Unterschied der Vocal- und Instrumentalmusik, nämlich den inneren, charakteristischen, nicht den äußeren und zufälligen, sind gleichfalls sehr fein, und verrathen den in der Sphäre der Tonkunst Wohlerfahrenen, der viele Merkmale gesammelt hat, die häufig genug entgehen.

Diese Eigenschaft der praktischen Kenntniß unterstützt sichtbarlich den Verf. bei seinen Untersuchungen, und mit so bedeutendem Erfolge, daß er nirgends im Leeren und Gehaltlosen, wie so viele ästhetisirende Schriftsteller, stehen bleibt, sondern den Stoff selbst mit dem Gedanken durchdringen kann. Auf diese Kenntniß des Positiven haben auch wir in vielen frühern Aufsätzen gedrungen, als die alleinige Bürgschaft dafür, daß Aesthetik überhaupt Nutzen gewähren könne. Am meisten tritt diese Eigenschaft des Verf. in dem letzten Buche, wo die einzelnen Formen an die Reihe kommen, hervor, erfreulich bethätigend, daß die Wissenschaftlichkeit auch die musikalische Theorie, deren Trockenheit früher sprüchwörtlich war, immer mehr belebe. Alle Aeußerungen über die einzelnen Formen der Instrumental- und Vocalmusikstücke verrathen den Mann, der sich lange und aufmerksam damit beschäftigt hat. Auch zu weit zu gehen, hat er sich gehütet, sonst würde er die Lehren von der harmonischen Modulation, worauf die Gestaltung der Form überhaupt beruht, z. B. bei der Fuge mit in Betracht gezogen haben; die Eintheilung des ganzen Buches hätten wir dahin geändert, daß Werke der Instrumental-, der Vocal- und der aus beiden Elementen zusammengesetzten unterschieden worden wären, während hier die Oper unter der Rubrik „Vocalmusik" steht, der sie bei ihrem jetzt so oft vorwaltenden symphonischen Charakter gar nicht mehr allein angehört. Die praktische Brauchbarkeit des Buches wird durch die häufige Berufung auf Beispiele aus bedeutenden Werken alter und neuer Zeit

erhöht. Sie verräth reiche Erfahrung, die niemals den aufzustellenden Lehrsatz im Stiche läßt.

An einzelnen vortrefflichen Bemerkungen, Winken und Urtheilen ist das Buch so reich, daß es wahrscheinlich von Vielen, denen gleiche Sachkenntniß fehlt, und die sich doch gelegentlich über Musik in Journalen vernehmen lassen wollen, oft ohne die Quelle zu nennen, benutzt werden wird. Wo wir mit dem Verf., dem wir für seine einsichtige, fleißige und ersprießliche Arbeit herzlich danken, nicht übereinstimmen, liegt der Grund in der Verschiedenheit der philosophischen Gesammtansichten, worüber sich zu verständigen nicht hier der Ort ist, während in vielen praktischen Urtheilen wir ihm aufrichtigst beipflichten. — Dr. A. Kahlert.

Aus Basel.

(Schluß.)

[Musikvereine.]

Jetzt gehen wir zum „Kinder-Musikvereine" über. Director, Musikprofessor H. — Eine Menge Knaben von 8 bis 12 Jahren werden in einer Stunde auf der Violine unterrichtet; in einer andern Stunde werden Blasinstrumente gehandhabt. Ohne die Knaben methodisch zu unterrichten und ohne denselben auch nur einen Begriff von Musik beizubringen (wovon der Lehrer freilich auch keinen hat), werden ihnen Instrumente in die Hände gegeben und dieselben dann, quasi wie man einen Pudel dressirt, unterrichtet. Es werden nun Galoppaden, Märsche, auch Ouverturen arrangirt, jedem Schüler ein Paar Noten in verschiedenen Lagen gegeben, und wenn diese eingehetzt sind, werden einige ältere Musikliebhaber hinzugezogen, die Knaben denselben beigesellt, und nun beginnt die Aufführung. Alles geht auf's Commando. Den Buben macht dieses nun Spaß und streichen mordiös drauf los, gleichviel ob sie den Ton treffen oder nicht. Einige kleine Märsche, die sich blos in zwei Tönen bewegen und wobei gewöhnlich das Piccolo die Melodie führt und der Meister die Posaune dazu bläst, führen sie dann allein aus. Das ergötzt nun ganz außerordentlich und das Talent dieser Buben, besonders aber die vorzügliche Lehrmethode ihres Professors H., der die Gabe besitzt, jeden in kurzer Zeit zum Künstler heranzubilden, werden auf's löblichste anerkannt. Nicht selten werden diese Knaben nun auch eingeladen, bei irgend einem großen Mittagsessen aufzuspielen. Herzergreifend ist es, zuzusehen, — wann bei solcher Gelegenheit diese Buben den „Basler Fastnachts-Morgenstreich-Marsch" aufführen, — wie den alten Zöpfen, in Erinnerung an ihre Jugendjahre und in Betracht der außerordentlichen Leistungen ihres jungen Nachwuchses, vor lauter Rührung die Thränen über die Wangen laufen. Ein Hurrah! über das andere folgt dann über diese nie erlebten Leistungen, tüchtig wird den Knaben eingeschenkt, ohne zu bedenken, wie nachtheilig dies auf die bessere Erziehung einwirkt. Laute Klagen hört man schon über dies Verfahren, und da der Fall auch schon eingetreten, daß in öffentlichen Wirthshäusern solche Productionen stattfanden, wird es sich zeigen, wie lange noch die Eltern ihre Kinder bei einem solchen Vereine lassen werden. Was nun von solchem musikalischen Unfuge für die Kunst zu erwarten ist, mag sich Jeder selbst entziffern; wir können nur bedauern, daß das Publicum sich von Männern das Geld aus dem Sacke spielen läßt, wovon der Eine für's Orchester ganz untauglich, und der Andere nur eine höchst mittelmäßige Rolle darin spielen kann.

Außer diesen beiden Vereinen bestehen dann noch unter der bessern Direction des Hrn. Lutz: „der Harmonie-Musikverein" und „der Blechmusik-Verein". Bei diesen nehmen die HH. Gebrüder Lang einen rühmlichen Platz ein und wird deshalb ein Besseres geliefert. Auch bei der Militair-Musik leisten die HH. Lang rühmliche Dienste. Ohne Zuziehung der Gebrüder Lang kann bei beiden Vereinen nichts ausgeführt werden. Früher bestand das letztere Corps aus lauter Dilettanten und war daher selbstständig; wenn es jetzt aber einmal wieder in's Feld oder in's Lager ziehen müßte, wozu sich die HH. Lang nicht wohl hergeben würden, dann würde es trauriger wie jemals um dasselbe aussehen. Es scheint uns also, die Ehre gebührt zum größern Theile den HH. Gebrüdern Lang. Traurig steht es aber um das Trompetercorps. Wie man hört, soll auch dieses Corps jetzt einem der HH. Gebr. Lang zur Instruction übergeben werden, demnach sich denn auch in der Folge Besseres versprechen läßt.

Sängerchöre haben wir hier eine Menge aufzuzählen, unter denen sich mehrere rühmlich auszeichnen. Erwähnung verdient: daß die hiesige löbl. gemeinnützige Gesellschaft den lobenswerthen Entschluß gefaßt hat, durch Gesang auf die feinere Bildung des Handwerkstandes einzuwirken. Mehrere Musiklehrer sind von dieser Gesellschaft zu diesem edlen Zweck gewonnen worden, und überdem wird Jedem, der einen Gesangchor von wenigstens 16 Personen zusammenbringt, eine Gratification von 70 Schweizerfranken zugestellt. Unter allen Handwerkern existiren nun solche Sängerchöre, leider aber sind mehrere wieder unter schlechten Händen. Besondere Freude erregt die „deutsche Liedertafel", aus lauter deutschen Handwerksgesellen bestehend.

Hiermit wollen wir nun unsern heutigen Bericht schließen, hoffend, bald mehr Erfreuliches mittheilen zu können. — Der schweizerische Correspondent.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 21. Den 9. September 1842.

Beethoven in Paris. – Das Prager Festconcert. –

Die gemeinen Geister sehen in der Natur nur Erde und machen aus Erde Staub, dem sie angehören; aber der himmlische Genius schafft aus dem Staube des Gemeinsten das Werk der Ewigkeit, die sein Vaterland ist.

W. Wagner.

Beethoven in Paris.

Ein Nachtrag zur Biographie Beethoven's v. A. Schindler. — Münster, 1842, bei Aschendorff. —

Der Verf. vermehrt durch dieses Buch die interessanten Mittheilungen, die er in seiner sogenannten Biographie des großen Tondichters über denselben begonnen hat. Sie werden einem künftigen, wirklichen, geistig und musikalisch selbst ausgezeichneten Lebensbeschreiber Beethoven's zu fruchtbarem Material dienen, besonders wenn Hr. Schindler, wie er zur Vorrede zu gegenwärtigem Buche verspricht, einst, wenn seine Stelle eine freiere als gegenwärtig, Alles geben wird, was er über den Meister in Händen hat. Wer übrigens Hrn. Schindler's erste Schrift kennt, wird auch von gegenwärtiger nicht mehr verlangen und erwarten, als er hier wirklich findet. Es kann aber in der Welt nicht Alles beisammen sein, und ein Mann andern Schlages als der Autor, hätte nicht in einem solchen Verhältnisse zu Beethoven gestanden, und wäre also nicht im Stande, so interessante Mittheilungen zu machen. Darum bescheiden wir uns. Aus dem Buche selbst wollen wir dem Leser einzelnes Bemerkenswerthes mittheilen. Gleich der erste Aufsatz: Beethoven in Paris betitelt, enthält dessen mancherlei.

„Es sind eben 38 Jahre," sagte dem Verf. Habeneck, „als ich die ersten Quartette von Beethoven kennen lernte, ohne sonderlich davon ergriffen zu werden. Bald darauf erhielten wir die erste und zweite Symphonie; nur bei Mehul allein fanden sie Beifall, der sich dadurch zu ähnlichen Compositionen angespornt fühlte, und deren drei schrieb". Als im Jahre 1815 die Eroica probirt wurde, lachte nach dem ersten und zweiten Satze Alles laut auf und es soll nicht wenig Ueberredung nothwendig geworden sein, das Orchester zu vermögen, die Symphonie bis zu Ende zu spielen. (So erging es auch der Franz Schubert'schen Symphonie im Conservatoire.) Zu diesem Mißverstehen soll Cherubini's Urtheil nicht wenig beigetragen haben, der nach seiner Zurückkunft von Wien', wo er der ersten Vorstellung des Fidelio beiwohnte, von der (noch ungestochenen) Ouverture sagte, daß er wegen ihres Bunterlei nicht einmal ihre Haupttonart erkannt habe. Später änderte sich freilich auch Cherubini's Ansicht gänzlich. Erst die C-Moll Symphonie schlug durch und nach ihrem Erfolge kehrte man zu den drei ersten Symphonieen zurück, die man nun besser zu begreifen anfing. Neun Monate nach Beethoven's Tode trat die Société des Concerts zusammen, deren Präsident Cherubini und Vice-Präsident Habeneck wird und die aus fast sämmtlichen Professoren des Conservatoirs und einer Anzahl der vorzüglichsten Künstler besteht. In den vier ersten Monaten jedes Jahres giebt sie 8 bis 10 Concerte. Beethoven ist der Gott, der dort angebetet wird, zu dessen Feier dieser Tempel errichtet ward. Der Verfasser giebt ein namentliches Verzeichniß der Mitglieder dieses Instituts, mit Einschluß der Vocalisten, 172 an der Zahl. Doch sind im Orchester selten mehr als 60 jedesmal thätig. Die Menuett der Mozart'schen G-Moll Symphonie wird daselbst durchaus *) staccato mit großem Effect vorgetragen. Die Aufführung der Beethoven'schen A-Dur Symphonie genügte Hrn. Schindler nicht; die Tempi's waren übereilt, wozu die erstere, raschere Metronomisirung Beethoven's selbst veranlaßt haben mag. Im zweiten Satze

*) Doch das Trio nicht? d. R.

bemerkte man keine Spur seiner mysteriösen Bedeutung; das Meno Presto des dritten war ganz vergriffen. Der eigentliche Grund dürfte jedoch der Eigensinn Habeneck's in einmal gefaßten Meinungen sein. Von einem solchen Durchstudiren jeder einzelnen Note nach ihrer Bedeutung in anderen Beethoven'schen Werken, findet man in Deutschland nichts Aehnliches; selbst die Leistungen der Wiener Concerts spirituels in ihrer schönsten Epoche, halten aus Mangel an beharrlichem Studium, mit denen des Pariser Conservatoirs keinen Vergleich aus. Von der Pastoral-Symphonie bemerkt Hr. S., Beethoven wollte, daß den drei Instrumenten, die am Schlusse des zweiten Satzes Nachtigall, Wachtel und Kuckuk nachahmen, volle Freiheit gelassen werde, wenn sie auch nicht so genau zusammenklängen, wie es geschrieben. Darum wollte er den Schlag der Nachtigall blos angedeutet haben und verlangte keineswegs, daß der Flötist keine Note zu dem Geschriebenen mehr hinzugeben solle, wodurch er der Täuschung noch näher kommen kann. Die Ausführung der Euryanthe-Ouverture war außerordentlich. In einem der Beethoven'schen Conversationsbücher liest man in einem Gespräche folgenden Satz: „Der Künstler soll frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben und Herrscher über die Materie sein; nur unter solchen Bedingungen werden wahre Kunstwerke an's Licht treten." Beethoven bemerkt anbei: „Einverstanden, aber dem Geiste seiner Zeit nicht nachgeben, sonst ist es mit aller Originalität aus. Hätte ich (in den beiden ersten Ouverturen zur Leonore über dasselbe Thema) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, so hätte man sie gewiß gleich verstanden; aber ich kann mein Werk nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt." —

Die Pariser Ausführung der Ouverture zu Leonore und der 9ten Symphonie mit Chören bilden den Culminationspunct, bis wohin es ein Orchester im vollkommensten Auffassen und Wiedergeben solcher grandiosen Tondichtungen bringen kann. Den Statuten gemäß muß jedes zu probirende Werk vorher die Approbation aller Comité-Mitglieder erhalten haben. Erst dann darf es aufgelegt werden. Es besteht dort die löbliche Sitte, daß die Mitglieder sowohl in Proben als in den öffentlichen Aufführungen über das Werk, wie über dessen Ausführung ihren Beifall und ihr Urtheil laut äußern. Die Heroen der Tonkunst werden dort folgendermaßen classificirt: Beethoven, Gluck, Mozart, Haydn. Vor den Proben der 9ten Symphonie in Wien ließ Beethoven durch Hrn. S. den Capellmeister Umlauf holen, um ihn zum Behuf der Leitung des Ganzen mit den aufzuführenden Werken bekannt zu machen. Beethoven setzte sich mit der Partitur der Symphonie an den Flügel, verlor aber bald seine Ruhe, so daß, kaum gegen die Mitte des ersten Satzes gekommen, von übermäßiger Begeisterung eine chaotische Musik ertönte, die durch den ganz verstimmten Flügel noch entsetzlicher wurde. Von allem dem hörte er natürlich nichts. Das Recitativ der Contrabässe in dem Schlußsatze der 9ten Symphonie ließ Beethoven so rasch vortragen, daß dessen Effect donnerähnlich war. Die Zahl der Chorsänger bei den Aufführungen der Pariser Concertgesellschaft ist aus Mangel an Raum unverhältnißmäßig gering; aber Jeder von ihnen ist mit der zu lösenden Aufgabe auf's beste vertraut. Ein Uebelstand ist, daß keine Texte der Gesangspiecen den Zuhörern mitgetheilt werden, wodurch also z. B. der letzte Satz der 9ten Beethoven'schen Symphonie alles Verständniß verliert, und Jeder kaum das Ende dieser also räthselhaften Musik abwarten kann. Die Unwissenheit der Franzosen auf dem Gebiete deutscher Kirchenmusik ist groß. Händel ist sehr wenig, Bach gar nicht bekannt. Die C-Moll Symphonie von Beethoven wurde von den Parisern l'Empéreur genannt. Die Aufführung des Septetts mit mehrfacher Besetzung ist auch in Deutschland bekannt. In der Straße St. Honoré lebt ein reicher Mann im Greisenalter, Hr. Chabran. Derselbe hatte vor sechs Jahren in seinem Garten einen Concertsaal erbaut, dann ein Orchester von nahe an 80 Individuen engagirt, in der Absicht, Beethoven's Musik (für die er leidenschaftlich eingenommen ist) in Frankreich populär zu machen, gleichzeitig aber auch, um alle gute deutsche Instrumentalmusik aufführen zu lassen. Der geringe Eintrittspreis von einem Franken brachte dennoch einige Jahre hindurch kein Deficit in die Kasse; doch war es gerade das Zuwenig des Preises für so viel Gebotenes und das Zuviel der Concerte (wöchentlich vier, oft auch alle Tage der Woche), die eine Ueberſättigung erzeugten und die Frequenz minderten, so daß Hr. Chabran zum beständigen Daraufbezahlen genöthigt ward, und im April 1841 die gute Sache ihr Ende erreichte, nachdem derselbe an 100,000 Franken zugesetzt hatte. Doch bemerkte Hr. Chabran, daß, wenn er es erlebe, daß nach einigen Jahren eine zahlreichere Frequenz in Aussicht stände, er seinen Concertsaal, der über 2000 Zuhörer faßt, wieder eröffnen und auch einige Hundert Franken jedesmal auf die Kosten bezahlen wolle. Hrn. Schindler's Urtheil über den Werth der Leistungen des Orchesters der rue St. Honoré, deren Dirigent Hr. Valentino in der letzten Zeit gewesen, lautet: es enthielt mehrere ausgezeichnete Künstler, spielte größtentheils schön zusammen, eilte beinahe in jedem Satze über die Maßen, behandelte die Musik der verschiedenen Componisten ganz gleich, und mangelte häufig aller Begeisterung. Es wurde auch Tanzmusik daselbst gespielt, aber an besondern Abenden. Dennoch übertrafen auch die Violinen dieses untergeordneten Pariser Orchesters noch alle deutschen, die Hr. S. je in einem Concerte gehört.

Bei der gespanntesten Aufmerksamkeit hat derselbe in keinem der ersten Pariser Theater einen absolut unreinen Ton singen gehört, weil das Publikum gegen jeden falschen Ton strenge protestire. — Im letzten Winter bestanden nur zwei öffentliche Quartettvereine, nämlich einer der Gebrüder Franco-Mendes im Saale Monsigny mit 6 Matinées, der andere des Hrn. Alard im Athénée Royal mit zwei Sitzungen. Zu wenig große und erhabene Auffassung der Beethoven'schen Werke waren ihre beiderseitigen Hauptmängel. Der Verf. eifert gegen den kraftlosen Ton neuerer Violinspieler und gegen die Auffassung Beethoven'scher Werke durch die Gebrüder Müller. Von den HH. Franco-Mendes hörte er das A-Moll-Quartett von Beethoven (danach würde er sich in Deutschland lange umsehen). Hrn. Alard zeichnet ein dort ungewöhnlich großes Spiel aus. Unter den Quartett-Vereinen in Privathäusern ist der des Vicomte de Maupas auszuzeichnen. Er besteht seit mehrern Jahren und hält regelmäßig den Winter hindurch seine Sitzungen. Die daran Theilnehmenden sind: Urhan (erste Violin), Schwaederle, v. Maupas und Lee (Cello), drei Deutsche im Bunde. Beethoven und Franz Schubert sind die Hausgötter.

Gegen das Heer der neuern, geistlosen, aller tiefern Auffassung der Kunst wahrhaft verderblichen Clavierspieler, drückt Hr. S. mit Recht seinen Abscheu aus; die Art aber, wie er auch Franz Liszt, wo er von dessen Beitrag zum Beethoven-Monument spricht, behandelt, zeigt von persönlicher Gehässigkeit und ist unwürdig. Kein Wunder, wenn er sich dadurch unnöthiger- und unklugerweise eine Menge von Feinden macht. Er selbst wird noch einst, ungeachtet seiner offenbaren Gereiztheit, wünschen, es nicht geschrieben zu haben. — Chopin nennt er den Fürsten aller Clavierspieler; seine Hauptugend liegt in der vollkommenen Wahrheit des Ausdrucks jedes Gefühls, dessen er sich bemeistern darf, denn sein physischer Zustand verbietet ihm jede körperliche Anstrengung, und Geist und Körper sind bei ihm in stätem Mißverständniß und gegenseitiger Aufregung. Es ist ein Mißgeschick, daß Chopin's öffentliches Erscheinen, wie die Wahl der vorzutragenden Werke von seiner zerrütteten Gesundheit abhängig sind, zumal da sein Wesen von aller Spur einer Ostentation fern und die reinste Künstlernatur offenbart. Das Studium Beethoven'scher Clavierwerke in Paris beschränkt sich fast nur auf einige mehrstimmige, die als Paradepferde dienen und womit die Virtuosen einen großen Lärm machen können. Unter den Virtuosinnen wird blos Mad. Polmartin gerühmt. Einer der empfindlichsten Nachtheile für die Concertgeber, hervorgegangen aus der Rivalität der Gazette musicale und der France musicale, besteht in den vielen Concerten, die ihre Redacteurs ihren Abonnenten jeden Winter gratis geben, die immer von Tausenden von Zuhörern besucht sind und wo die ersten Künstler in Requisition genommen werden. Verf. theilt in einem besondern Abschnitte manches über die musikalische Literatur in Paris mit und räth allen deutschen Künstlern, die in Paris einen längern Aufenthalt machen wollen, davon Kenntniß zu nehmen, weil dort gegenwärtig auf Veranlassung dieser Rivalität alles durch Coterien geschieht. Cherubini sagte ihm, er habe jenen Brief Beethoven's, wo ihn dieser um Verwendung am französischen Hofe in Betreff einer Subscription auf seine zweite Messe ersuchte, nicht erhalten, und eine Veröffentlichung dieses Umstandes ist in der Gazette musicale erfolgt.

Der zweite Aufsatz des Buchs ist „Weber's Euryanthe" überschrieben, und wohl durch einen Artikel dieser Zeitschrift (von W. Biering) veranlaßt. Die ganze Sache hat etwas Unerquickliches. Später machte Weber sein Unrecht gegen F. Schubert, der ihn mit seiner Oper „Alphonso und Estrella" besuchte, und zu dem er im Glauben, dies sei seine erste, sagte: „die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt man", dadurch wieder gut, daß er diese Oper auf der Dresdner Hofbühne zur Aufführung bringen wollte, und auch seine persönliche Theilnahme an diesem Werke in einem Briefe freundlich zu erkennen gab. Mit Recht nennt Hr. S. es eine Schmach für Deutschland, daß von Franz Schubert's 12 Opern keine einzige noch aufgeführt worden ist. Daß Weber der Verfasser böser Kritiken über Beethoven war, vermag Hr. S. nicht zu beweisen.

Der dritte Artikel, Beethoven's A-Dur Symphonie, betrifft Hrn. Schindler's Streit mit Louis Spohr bei Gelegenheit der Aufführung dieses Werks auf dem Cölner Musikfest, und beruht auf die spätere, langsamere Metronomisirung von Beethoven selbst. Man sollte doch endlich auch ohne Metronom über die Tempi so charakteristischer Werke eins und im Klaren sein. Wir glauben kaum, daß ein poetischer Musiker darin irren könnte. Darauf folgt ein Actenstück Beethoven's gegen Maelzl, die Schlacht von Vittoria betreffend, und eine Anekdote, die Beethoven über seine E-Moll Sonate (Op. 90.) zum Grafen Lichnowsky, dem sie gewidmet ist, sagen läßt: „er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen", und dabei bemerken, wenn er eine Ueberschrift wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben: „Kampf zwischen Kopf und Herz" und über den zweiten: „Conversation mit der Geliebten". — Hr. Schindler legt übrigens viel zuviel Werth auf diese Aeußerung, obgleich wir zugeben wollen, daß Beethoven während er das Werk schuf an solche Stimmungen gedacht haben mag.

Drei Briefe *) von B. an Bettina aus dem Sup-

*) Diese drei Briefe waren zuerst (bereits vor mehreren Jahren) in dem in Nürnberg erscheinenden „Athenäum" mitgetheilt — A. d. R.

plement der englischen Uebersetzung von Beethoven's Biographie, und zwei englische Besuchsberichte bei Beethoven von eben daher, von denen der letztere viel Falsches enthält, beschließen das Buch, dem wir, wegen seines ersten Aufsatzes, eben soviel Leser wünschen, wie der Biographie. Mögen wir nur immer daran denken, daß Beethoven der entschiedene Mann des Fortschrittes war, und unermüdlich fortstrebend, in verschiedenen Lebenszeiten, sich stets ein Anderer und noch Größerer zeigte. Also mögen die, denen die Kraft zu eigenen neuen Schöpfungen geworden, rüstig und unbekümmert um die Meinungen der nachhinkenden Welt den Weg Beethoven's weiter wandeln; die aber, welchen ein gleiches Schaffungsvermögen versagt, sollen sich als freudige Gefährten und Beschützer um jene Vorandringenden schaaren, um die ewig zurückzerrende geistige Trägheit und Unfähigkeit so Vieler, selbst Berühmter, mit ungetheilter Anstrengung zu bekämpfen. — H. H.

Das Brüsseler Festconcert.

Am Sonnabend den 23ten Juli fuhren wir, von Lüttich Abschied nehmend, unserer Zwölf etwa in fröhlicher Stimmung nach Brüssel, wo durch Fetis für unser Unterkommen gesorgt war. Das bevorstehende Fest hatte einen großen Zudrang von Fremden herbeigeführt und fand am folgenden Tage in der vormaligen Augustinerkirche Statt. Das Gebäude, welches schon seit langen Jahren nicht mehr zum ursprünglichen Zwecke dient, ward 1834 durch Fetis Bemühungen für große Musikaufführungen gewonnen und in einen Concertsaal umgewandelt, wie so prachtvoll und geräumig Paris und auch wohl andere Städte keinen aufzuweisen haben. Am Sonntag um zwölf Uhr strömten die Zuhörer hinein; um fünf Uhr war das Concert zu Ende; eine lange Sitzung. Zehn Nummern bildeten das Progamm, 180 Instrumentisten das Orchester, an 320 Mitwirkende den Sängerchor.

Mit der Beethoven'schen A-Dur Symphonie unter der trefflichen Leitung des Festunternehmers begann der erste Theil des Concerts; sie ging vorzüglich gut; bewundernswürdig und höchst wirkungsvoll waren die Nuancirungen im Forte und Piano, mächtig die starken Stellen, wie gehaucht die leisen. 2) Invocation à la nuit, Männerquartett von Winter, mit großer Innigkeit und Uebereinstimmung vorgetragen von der Réunion Lyrique. Unter letzterem Namen besteht seit mehrern Jahren ein Verein von jüngern Männern zur Pflege des vierstimmigen Gesanges, die unter Hrn. Lintermans's Leitung eingeübt, Treffliches leistet. Wir kommen später auf diese Leistungen zurück. 3) Violin-Concert von Artot, vom Componisten vorgetragen, ließ Anfangs vermuthen, daß das hohe Kirchengewölbe dem Violintone nicht günstig sei; die bedeutende Fertigkeit und Eleganz fanden Anerkennung, ließen in Ermangelung der Tiefe und des Grandiosen im Grunde aber doch kalt. Man erinnert sich der Sensation, welche die persönliche Erscheinung Artot's in einigen Städten des Nordens erregte, ja, des Umstandes, daß er einst der plumpen Anzeige eines Journalisten, der die Concertlust des schönen Geschlechts durch die Angreifung des schönen jungen Mannes zu stacheln wähnte, ein leeres Haus verdankte. Artot ist allerdings ein Mann von gefälligem Aeußern, aber dies steht ihm, meinem Gefühle nach, in sofern im Wege, als ein gewisses Bewußtsein äußerlicher Vorzüge damit verbunden zu sein scheint, und man leicht geneigt sein könnte, in seiner Spielart den Charakter einer aus solchem Bewußtsein geschöpften selbstgefälligen, nur auf der Oberfläche spielenden Eleganz zu finden, wodurch dem Künstler vielleicht Unrecht geschähe. 4) Scene aus „Semiramide", gesungen von Geraldy. Die zufälligen Chöre, die in dergleichen Rossini'schen Scenen zwischendurch mal in mehr oder minder vollstimmigen Akkorden ihr Ha! Oh! O Dio! u. s. w. durch die Fugen des Arienbaues herausstoßen, sollten endlich doch ein- für allemal weggelassen werden, da sie nach gerade unerträglich geworden sind und man den Choristen die fruchtlose Bemühung ersparen würde. Geraldy, aus Nancy gebürtig, als Gesangskünstler aber ein echter Italiener, besitzt eins der schönsten Organe, die ich noch gehört; selten sind mir in einer Baß- oder Baritonstimme so volle, weiche und wohlthuende Töne vorgekommen. Für die Sommerzeit fungirt er als Gesanglehrer am Brüsseler Conservatorium und wird bei seiner trefflichen Methode gewiß guten Samen ausstreuen. 5) Septett aus den Hugenotten, vorgetragen von der Réunion lyrique. 6) Introduction du Jugement dernier, oratoire de Frédéric Schneider. Ich setze diese Worte französisch her, um das befremblich erfreuliche Gefühl zu bezeichnen, das ich beim Anhören der wohlbekannten deutschen Töne mit ungewohntem französischen Texte hier in der Fremde empfand. Die Chöre brachten in den geräumigen Kirchenwölbungen eine herrliche Wirkung hervor und machten einen mächtigen Eindruck auf die Zuhörer. Nicht ohne wehmüthige Erinnerung an ähnliche Genüsse aus vergangener Zeit mußte ich den verehrten, lieben Meister herbeiwünschen; gewiß, er hätte dem Fetis die Hand gedrückt und sowohl dem accuraten Orchester, als auch den guteingeübten Chorsängern seinen freudigen Beifall zugerufen.

(Schluß folgt.)

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.) (Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 5.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

September. № 5. 1842.

Neuigkeiten
von
N. Simrock in Bonn,
welche in allen Musikhandlungen zu haben sind.

August 1842.

	Frs. Cts.
Bertini, H., Op. 29 et 32. 50 Etudes doigtées p. l. Pno. 2. Edit. revue, corr. et amélivrée p. l'auteur. Liv. 1. 2. à	4. —
———, Op. 89. Rondino alla Polacca p. l. Pno.	2. 50.
———, Op. 98. Episode d'un Bal, Rondo caractéristique p. l. Pno.	2. 50.
Beyer, Ferd., Op. 55. Fantaisies, Variat. et Rondeaux s. d. motifs de: J. Montecchi e Capuletti p. l. Pno. No. 1. 2. 3. . . . . à	2. 50.
Burgmüller, Fr., La Romanesca; fameux air de Danse de la fin du 16e siècle p. l. Pno. à 4 ms.	1. 25.
Czerny, Ch., Op. 493. Impressions l'Opéra; Fantaisie brill. s. d. motifs de Mozart: le Nozze di Figaro. p. l. Pno.	3. —
———, Op. 494. Impressions de l'Opéra; Fantaisie brill. s. d. motifs de Rossini: l'Italiana in Algieri p. l. Pno. .	3. —
———, Op. 646. 6 Rondeaux milit. No. 1. Marche royale du Prince Albert; No. 2. Marche du Ballet du Conte de Gallenberg; No. 3. Marche du Ballet Barbe bleue; No. 4. Marche de l'Opéra Cendrillon de Isouard; No. 5. Marche de l'Opéra la Clemenza di Tito de Mozart p. l. Pno. à 4 ms. No. 1—6. à	1. 50.
———, — p. l. Pno. solo. No. 1—6. à	1. 25.
———, Op. 668. Souvenir de Weber, Fantaisie brill. s. d. motifs de l'Opéra: der Freischütz p. l. Pno.	3. 50.
———, Op. 670. 12 Walses écossaises brill. et non difficiles suivies d'une Coda p. l. Pno. No. 1. 2. . . . . . à	1. 50.
———, Variations brillantes; No. 1. Rule Britannia; No. 2. O dolce concento, p. l. Pno. à 4 ms. No. 1. 2. . . . à	3. —
Czerny, Ch., Variations sur un thème favori de la Marche de Barbe bleue p. l. Pno. à 4 ms.	2. 50.
———, — p. l. Pno. solo	1. 50.
Donizetti, Anna Bolena, Scena et Duetto: „Sul suo capo aggravi un Dio" Auf ihr schuldig Haupt entlade, f. 2 Sopr. m. Pno.	2. 50.
Forde, W., L'Anima dell' Opéra No. 16. Euryanthe de Weber: ich bau' auf Gott; No. 17. Il Pirata de Bellini: Col sorriso d'innocenza; No. 18. Aria de l'Opéra: Le prè aux clercs de Herold; No. 19. Semiramide de Rossini, Duetto-Serbami ognor; No. 20. La sposa fedele de Paccini: Ciel fà ch'io possa credere p. Pno. et Flûte . . . . à	1. 50.
Hünten, Fr., Rondeau favori de l'Op. 14. p. l. Pno.	1. 25.
Kontsky, Ant. de, Op. 22. Fantaisie et Variat. sur deux motifs de la Straniera de Bellini p. l. Pno. . . .	2. 50.
Le Carpentier, Ad., Op. 11. L'Echo des montagnes, Air chanté par Mme. Stockhausen varié p. l. Pno. avec accomp. de Violon ad libit. . . .	2. —
———, Op. 17. Rondeau, sur un Barcarole venitienne p. l. Pno.	2. —
Louis N., Op. 17. Souvenirs de la Walse fav. du Duc de Reichstadt (Charmant-Walzer von Strauss) 6e Duo concertant p. Pno. et Vlon avec accomp. de Basse ad. libit.	4. 50.
———, Op. 31. Souvenirs d'Anna Bolena de Donizetti, 10e Fant. concert. p. Pno. et Violon avec accompagn. de Basse ad. libit.	4. 50.
———, Op. 33. Souvenirs de Pirate de Bellini, 11e Duo concert. p. Pno. et Violon avec accompagn. de Basse ad. libit.	3. 50.
———, Op. 38. Souvenirs d'une mélodie suisse, 12e Duo concert. p. Pno. et Violon avec accompagn. de Basse ad. libit.	4. 50.

Louis N., Op. 39. 12 Caprices brill. s. d. motifs de Bellini, H. Herz et Th. Labarre p. Violon No. 1. 2. . . . . à	Frs. Cts. 2. 50.
———, Op. 80. 12 Caprices — Etudes p. Pno. et Violon concert. Liv. 1. 2. à	6. —
———, Op. 97. 3 Mélodies de Salon No. 1. Amour et Charité; No. 2. le Cor des alpes (Alpenhorn von Proch); No. 3. Cavatine de Robert Devereux de Donizetti, variées p. Pno. et Violon No. 1—3. . . . . à	3. —
———, Op. 112. Divertissement sur un air de Ballet de Fr. Burgmüller p. Pno. à 4 mains	3. —
———, Op. 120. 12 Mélodies — Etudes p. Pno. et Violon Liv. 1. 2. . à	4. 50.
Neuland, W., Op. 24. Le Sylphe, Impromptu p. Pno.	2. —
Schmitt, Al., Exercices préparatoires servant à acquérir une indépendance et égalité des doigts possible de l'Op. 16. p. l. Piano	2. —
———, 20 Etudes de l'Op. 16. p. Pno.	4. —
Wilhelm, C., Rosen-Walzer f. d. Pfte.	— 65.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Chwatal, Op. 62. Trois Rondos d'apres des Thèmes de l'Opéra: Adèle de Foix, p. Pfte. No. 1—3. à 15 Ngr.

Franchomme, Op. 27. Souvenirs de Richard Coeur du Lion, Fantaisie p. Violoncelle av. Quintuor. 20 Ngr. av. Pfte. 22½ Ngr.

Ghys, Op. 34, 5me Air varié p. Violon av. Pfte. 20 Ngr.

———, Idem p. Violoncelle av. Pfte. arr. p. *Bockmühl.* 20 Ngr.

Labitzky, Op. 86. Die Elfen. Walzer für Orchester, 1 Thlr. 25 Ngr. f. Pfte. zu 4 Händen, 20 Ngr. f. Pfte. 15 Ngr. im leichtesten Arr. f. Pfte. 10 Ngr.

Marschner, Rheinweinlied von *Herwegh* f. 4 Männerstimmen. (In Commiss.) 15 Ngr. netto.

Müller (C. G.) Op. 20. Quatuor f. Pfte, Violon, Alto et Vclle. 1 Thlr. 20 Ngr.

Reissiger, Adèle de Foix. Oper. Klavierauszug f. Pfte. ohne Worte, 4 Thlr. 15 Ngr.

Siegel, Op. 72. Variations (Cavatine de la Donna del Lago) p. Pfte. 12½ Ngr.

Im Verlage von **F. H. Köhler** in Stuttgart ist nun vollständig erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Große musikalische Anthologie.

Herausgegeben
von
Dr. Ernst Ortlepp.

16 Bände Taschenformat, eleg. broch.

Preis 4 Thlr. = 6 Fl. 24 Kr. rhein.

Man findet in dieser Anthologie das Beste, was je über Musik geschrieben wurde, so daß kein Musiker oder Dilettant dieses Werk ungelesen lassen sollte.

Interessante Neuigkeiten!

In unterzeichnetem Verlage erschienen so eben ganz neu:

Trois Mazourkas
pour le Piano
dédiées à Mrs. Léon Szmitkowski
par
Fr. Chopin.

Oeuvre 50. . . . . Preis: 20 Ngr.

Dieselben für Pianoforte zu 4 Händen arr. von C. Czerny . . . . 20 Ngr.

Tarantelle
pour le Piano
par
Th. Döhler.

Oeuvre 39. . . . . Preis: 20 Ngr.

Wien, im August 1842.

Pietro Mechetti qm Carlo,
K. K. Hof-, Kunst- u. Musikalienhandlung.

Gesuch.

Ein junger Musiker, dessen Hauptinstrument **Oboe** ist, der jedoch auch Violine spielt und Clarinette bläst, so wie auf dem Pianoforte einige Fertigkeit besitzt, sucht eine Anstellung und kann sogleich antreten. Frankirte Briefe unter Addr. *H. St.* befördert der Verleger dieses Blattes, Robert Friese in Leipzig.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 22. Den 13. September 1842.

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft am Ende zum Schönen sich.

Hölderlin.

Musikalische Tageblätter.

(Schluß.)

Trotz dieser ehrenwerthen Bestrebungen giebt sich in dieser Classe der Oratorien aber mitunter eine Schwäche der Erfindung, eine Hinfälligkeit und Dürftigkeit der Gefühle und der Phantasie kund, die wohl eher Nüchternheit, und eine unerquickliche Oede und Leere im Gemüthe zurückzulassen, als begeisterte, selbstvergessene Erhebung zur Gottheit bei uns zuwege zu bringen, geeignet ist.

— Ueberhaupt müßte erst einmal untersucht werden, wodurch die altherkömmliche despotische Vorschrift: „der Componist habe bei geistlicher Musik vor Allem auf gänzliche Ausschließung alles lebendigen Weltcolorits zu achten und dürfe stets nur Grau in Grau malen" — im höhern religiösen Sinn oder auch nur vernünftig, ästhetisch — eigentlich begründet sei. — Durch ihr Alter wohl nicht? Denn alle andern, durch die Zeit gewissermaßen eingebürgerten und sanctionirten Irrthümer bleiben deshalb doch immer nicht weniger Irrthümer. — — — Was kann überhaupt der Gottheit mit dieser Ascetik, mit dieser Casteiung unseres Naturells gedient sein? — Sollte sie wirklich ein so großes Gefallen an jener klösterlichen Eindämmung und Unterdrückung unseres menschlich-erregbaren Wesens, an jenem gewaltsamen Abbruch finden, den wir unsern irdisch warm aufquellenden Gefühlen glauben thun zu müssen, sobald wir uns ihrer Schwelle nahen? — Sollte es nicht unsern erhabenen Begriffen vom höchsten Wesen weit angenehmer und würdiger sein, anzunehmen: daß wir zu allen Stunden, in jeder Verfassung unserer zwiespaltigen, stets zwischen Irdischem und Geistigem schwankenden Natur —

In unsers Dasein's Lust und Freud',
In unsers Herzens tiefstem Leid,
In unsrer Wonnen Ueberschwang,
In unsrer Schmerzen heißem Drang,

uns zu seinem Throne wenden dürfen, und daß demnach im vollen Erguß und in der uneingeschränkten Bethätigung all' unserer Gefühle und mannigfachen Kräfte, in der freien Entfaltung, und in der ungehinderten, zwanglosen Bewegung und Lebensäußerung unseres, aus so verschiedenartigen, fortwährend sich gegenseitig bekriegenden Elementen zusammengesetzten Wesens, nichts Sträfliches und Verwerfliches zu finden, sondern vielmehr in dem ungehemmten, freien Aufstrahlen und Ausströmen aller menschlichen Energieen erst die wahre und rechte Verherrlichung des Schöpfers, eine Art thatsächlicher Gottbestätigung zu erblicken sei. —

*

— — — In jenen Stunden der Weihe, in jenem erhöhten Zustande, wo der Geist der Musik uns heimsucht, ist es immer, als ob sich jede Empfindung, alles innerste Fühlen und Denken fast wie von selbst in die, ihm entsprechende, analoge Melodie umsetze, und sich so in sein vollkommeneres, ureigentliches Sein, in Musik auflöse. — —

Originalität.

Wir würden, wie in allen andern Künsten, so auch in der Musik weit weniger Nachahmer und secondaire Geister haben, wenn Alle des folgenden, durch stets sich wiederholende Erfahrungen bestätigten Ausspruchs goldne

Wahrheit mehr beherzigen wollten: „daß am Ende doch nur das rein Individuelle, die, dem tiefsten Born der Eigenthümlichkeit entquollene Production tiefe, nachhaltige Wirkungen hervorzubringen, und auf die Dauer sich über dem reißenden Zeitenstrom zu erhalten, d. h. ihren Werth und Anklang beim Publicum zu behaupten vermag".

Das letztere läßt sich wohl anfänglich durch die äußere Zuthat und materielle Ausschmückung blenden (brillante, vom eigentlichen Gedanken- und Melodieenfluß abziehende Instrumentation, frappante und bizarre Harmonisirung rc.), womit solche imitirende, unselbstständige Talente ihr erborgtes Wesen oft geschickt genug zu verhüllen wissen; aber nach wiederholtem Hören kommt es, durch die ihm eigene, instinctmäßige und scharfe Divination bald genug hinter die Wahrheit, und weiß das Wesen vom Schein, den Kern von der Schaale zu sondern. —

Es ist mit der Originalität, wie mit dem Glück — je mehr man sich um sie bemüht, je eifriger man ihr nachstellt, desto spröder entzieht sie sich uns; desto seltener wird man ihrer habhaft werden. — Das bloße Suchen nach Originalität (das nur zu leicht und oft in förmliche Sucht ausartet, woraus die sogenannten hors d'oeuvres des guten Geschmacks und alle gequälten und gewaltsamen Anläufe hervorgehen) verbürgt noch lange nicht, oder setzt nicht auch zugleich schon das glückliche Finden voraus, sondern, wie es einerseits geradezu unmöglich ist, dadurch allein schon jenes kostbaren Gutes theilhaft zu werden, wenn es die Natur nicht schon von Haus aus verliehen, so leicht kann es andrerseits geschehen, daß, selbst im letztern Falle, durch Unvorsichtigkeit oder durch treu- und gewissenlose Verwaltung, dieses Geschenk der Natur verscherzt wird.

Von den verschiedenen, sehr wichtigen Ursachen, die den ersehnten, günstigen Erfolg derartiger Bestrebungen nach Originalität schon von Haus aus beeinträchtigen und erschweren, dürften einige sich einer nähern Untersuchung wohl verlohnen. —

Zuerst läßt sich als Grund, weshalb rein ausgeprägte Originalität unter den Musikgeistern unserer Zeit nach gerade etwas seltener zu werden anfängt, folgender Umstand anführen: daß durch die, in unsern Tagen immer mehr zugenommene Verbreitung der Musik (herbeigeführt theils durch Vermehrung der in's Fach schlagenden Institute, Vereine, Schulanstalten rc., durch Errichtung eigner musikalischer Lehrstühle, und durch das zahlreiche Erscheinen trefflicher Lehrbücher — theils durch die Menge der, von der Steigerung des allgemeinen Musikbedarfs und daraus hervorgehenden Verbrauchs bedingten öffentlichen musikalischen Aufführungen, Concerte rc.), das musikalische Denken überhaupt, mehr Allgemeingut geworden, mehr in die Massen übergegangen, während es früher mehr Privateigenthum einzelner, von der Menge aristokratisch abgeschlossener privilegirter Geister gewesen. — — — Statt des früheren eigenthümlichen Geistesreichthums Einzelner thut sich gegenwärtig mehr eine geistige Wohlhabenheit Aller kund... Aus dieser geistigen Verallgemeinerung und Gleichstellung geht aber von selbst hervor, daß im Allgemeinen die Physiognomieen neuester musikalischer Schöpfungen weniger jene scharfgeschnittenen Züge, jene Ursprünglichkeit in ihren Lineamenten darbieten; — daß sie, — so zu sagen: — mehr in einander verfließen, als die Werke älterer Meister, aus deren Zügen uns der Stolz, die Treue einer mit glücklichem Eigensinn behaupteten Denkausschließlichkeit oft so wundergewaltig, mit so gebieterischer Energie anspricht. —

Eine zweite, sehr erhebliche Ursache der abnehmenden Originalität ist die allzufrühe, allzugenaue und vertraute Bekanntschaft mit den classischen Musterwerken, wodurch die musikalischen Talente der Gegenwart in der freien Entwickelung ihrer Eigenthümlichkeit von Jugend auf beeinträchtigt und gestört werden. Es ist allerdings sehr schwer, hierin das richtige Maaß zu treffen und zu halten — es soll hier durchaus nicht jener bequemen Oberflächlichkeit, jener genial sein sollenden, unkünstlerischen Sansculotterie das Wort geredet werden, die ihren Ruhm darin setzt, gar keiner Schule, keinem Meister anzugehören — Anhänger dieser Ansicht bezeichnet Goethe einmal sehr treffend als „Narren auf eigne Hand" — — Nur darf man sich nicht verhehlen, daß auch das Gegenextrem seine nachtheiligen Folgen mit sich führt; nicht darf man übersehen, daß durch das vorzeitige, allzustrenge und unablässige Studium der, gerade durch ihre trotzige Originalität einen desto despotischern Einfluß auf die jugendliche Empfänglichkeit ausübenden und desto nachhaltiger imponirenden Meister — durch die zu oft wiederholte und in zu großen Quantitäten erfolgende Anfüllung mit fremden, überwältigendem Denkstoff in jungen Kunstgeistern der Keim selbstständigen, ursprünglichen Denkens erstickt wird.

Es ist überhaupt ein großer Fehlgriff unserer Zeit, der Jugend Alles so leicht und bequem machen zu wollen; es ist ein ganz übel angebrachtes und falsch verstandenes Beschleunigungssystem der jetzigen Erziehung, der erstern, — vom Anbeginn ihrer geistigen Entwickelung, von den ersten Elementen an, — Alles zu ihrer Ausbildung Erforderliche so hand- und mundrecht wie möglich einzurichten, und sie von allen Seiten mit Kunsttheorieen, mit abgelagerten Erfahrungssätzen, und mit, aus fremdem Geisterextract gewonnenen Principien vorsorglich zu versehen; — durch diese Methode wird offenbar jener Geistesträgheit viel Vorschub geleistet, die sich immer lieber auf Ueberlieferungen verlassen, und es vorziehen wird, Andern nach-zu-denken, als dies, im-

mer etwas verwickelte und beschwerliche Geschäft auf eigne Rechnung zu führen. — Früher ging man darin weit sorgloser und zweckmäßiger zu Werke: — die jungen Leute mußten sich zuweilen etwas „quälen" — mußten „sich's sauer werden lassen"; denn man ging von der, durch die Erfahrung gerechtfertigten Ansicht aus, daß es dem jugendlichen Talente nur förderlich sein kann, sich mitunter lediglich auf sich selbst und seinen Mutterwitz angewiesen zu sehen. Außer dem Umstande, daß es dadurch seiner Kräfte sich weit eher und vollständiger bewußt wird, erwächst noch der Vortheil daraus, daß bei einer solchen momentanen Selbstüberlassenheit das Bedürfniß nach eigner Kenntnißnahme, der Trieb, selbst zu forschen und selbst zu erfahren, weit früher bei ihm erwacht. — (Das kleinste, mit eignem Auge entdeckte und mit eignem Hauche angefachte Wahrheitsflämmchen muß es mehr erfreuen, als die reichsten Feuerströme von Erkenntniß, die ihm durch fremde Ueberlieferung zugeflossen sind.) — Jedenfalls wird dadurch die künftige Denkselbstständigkeit glücklich vorbereitet, geweckt und gestärkt, während bei dem jetzigen, Alles zu sehr erleichternden Verfahren der jugendliche Künstler sich jenes Triebes oft gar nicht erst bewußt wird.

Im Reiz des Individuellen, im Zauber einer, das Ganze wie die einzelnen Theile durchdringenden, naiv-ursprünglichen Anschauung und Darstellung liegt aber einzig und allein das eigentliche Geheimniß der Wirkung jedes echten, vollkommenen Kunstwerkes....

Außerdem giebt es noch zwei gefährliche Klippen, denen der strebende Künstler, in der harm- und arglosen Unbefangenheit seiner Jugend, gerade am ersten ausgesetzt ist, und an welchen schon manches vielversprechende Talent scheiterte.

Erstens: Die zu rückhaltlose und unbedingte Begeisterung oder Hingebung für und an irgend einen Lieblingsmeister — das zu eifrige, ausschließliche Versenken in dessen Eigenthümlichkeit und das allzu innige Eingehen in sein eigenstes, tiefinnerstes Wesen. — — — Als die natürliche und unausbleibliche Folge ist der mächtige, gebieterisch zur Nacheiferung und Nachahmung des Vorbildes anspornende Trieb, und der unabweisliche Drang zu betrachten, es diesem gleich zu thun und ihm ähnlich zu werden. — Die den letztern Fall erläuternden Beispiele kommen zu häufig vor und liegen zu nahe, als daß sie erst noch einer nähern Bezeichnung bedürften. — — —

Zweitens: Die Sucht nach äußern, schnellen Erfolgen, — die den Künstler verleitet, seinen, anfänglich betretenen, eigenen Weg zu verlassen, weil ihm auf demselben nicht gleich der beabsichtigte Erfolg, die erwartete, allgemeine Anerkennung zu Theil wurde; — jene ungemessene Eitelkeit und Ruhmbegierde, die ihn treibt, seinem Naturell — dadurch, daß er's in ihm innerst widerstrebende Gleise zwingt, Gewalt anzuthun; die ihn bestimmt, seine geistige Eigenthümlichkeit, sein Ursprüngliches zu unterdrücken und zu verleugnen — mit einem Worte: sich selbst aufzugeben, um einer, eben vorherrschenden, von der Menge mit besonderer Wärme aufgenommenen Geschmacksrichtung — gleichviel ob gediegen oder verwerflich — zu huldigen, und dadurch den momentanen Beifall des Tages davon zu tragen. Schon mancher, ursprünglich reichbegabte Geist ist in dieser unseligen Manie, in dieser traurigen Verblendung untergegangen. — Denn immer rächt sich die beleidigte Natur, spät oder früh — die Versündigung gegen den heiligen Geist der Kunst, der Abfall und die Abtrünnigkeit vom bessern Ich hegen in sich selbst schon ihre eigne Strafe; und so geschieht es wohl, daß der solchergestalt Bethörte und Verirrte, in einzelnen, zuweilen auftauchenden, bessern Momenten der Prüfung und Selbstbetrachtung, bei der Einkehr in sich selbst, mit Schrecken die gänzliche Entstellung seines Inneren wahrnimmt: — Er ist sich selbst fremd geworden; vor all' dem fremden, angenommenen Flitterstaat, unter all' dem falschen, erlogenen und erkünstelten Wesen vermag er sein eignes, ursprüngliches Ich nicht mehr herauszufinden — kurz: er hat durch diesen fortwährenden, stylistischen Farbenwechsel den eigentlichen Haltpunct in sich selbst verloren. —

Der ruhig-gemüthliche und der stürmisch-bewegte Sänger.

Ob auch der erstere immer nur in sanften, weichen und lieblichen Weisen gesungen, der letztere hingegen meist nur in wildkräftigen, rauhen Accorden sich vernehmen lassen, — doch war darum der Eine nicht weniger als der Andere „seines Gottes voll"; doch waren Beide gleich mächtig und innig von demselben Drange schöpferischer Urkraft erfüllt, und trafen sonach in der Hauptsache immer zusammen, wenn sie auch im Ausdruck von einander abgewichen. — —

Alles lange Mäkeln und Wählen, alle einseitigen, ausschließenden oder verkleinernden Unterscheidungen und Bevorzugungen des Einen auf Kosten des Andern, — hinsichtlich jener geistigen Ausdrucksverschiedenheit — sind immer das Kennzeichen einer beschränkten Auffassung, eines kleinlichen, unvollständigen Geistes, der vom Besondern nicht zur Total-Anschauung zu gelangen, sich zu keinem freien, allgemeinen und allumfassenden Standpuncte — mit einem Worte: sich nicht zu der Idee zu erheben vermag, daß es doch immer ein und derselbe schöpferische Urheber: „Gott" — sei, der die Brust des Einen mit Sturm und Widerstreit erfüllt, und

in der Seele des Andern Friede und volle Weltgenüge ausgegossen hat, und daß sich im Kampf und Aufruhr der Elemente, ebenso wie in der harmonischen Ruhe und Milde der Natur, das Walten der Gottheit, der Odem des Weltgeistes kund giebt. —

Detmold, Mai 1842. C. Koßmaly.

Das Brüsseler Festconcert.

(Schluß.)

Der zweite Theil des Concerts begann mit einer Orchester-Phantasie über flamändische Motive, die schon des Inhalts wegen anziehend war und reineres Interesse dargeboten hätte, wenn nicht der Componist auf den unglücklichen Einfall gerathen wäre, Motive aus bekannten Opern darin aufzunehmen. Der Componist, Hr. Hanssens, nicht der früher genannte ältere Orchesterdirector, der in Lüttich fungirte, sondern ein junger Mann aus Gent, zeigte in seiner Bearbeitung ein ausgezeichnetes Talent für Instrumentaleffecte, deren einige höchst originell zu nennen waren. Das Publikum erfuhr seine Anwesenheit im Saale; er mußte erscheinen und wohlverdienten Beifall entgegennehmen. 2) Rondo aus der „Generontola" von Madame Damoreau-Cinti mit einiger Befangenheit eingesetzt, bald aber mit der dieser trefflichen Sängerin eigenen Virtuosität erfaßt und durchgeführt. 3) Don Juan-Phantasie, von Liszt, über deren Ausführung und Erfolg sich in Beziehung auf frühere Erfolge immer nur sagen läßt: Come sopra. 4) Duett aus dem „Kapellmeister", gesungen von Mad. Damoreau und Geraldy; der Glanzpunct der Ausführung, von Anfang bis zu Ende ein so glückliches und hinreißendes Gewebe von ineinandergreifenden Gesangblüten, von keckem Humor und dramatischem Vortrag: daß der Ausbruch der Begeisterung ungeheuer war, und Sänger und Sängerin, und Liszt, der meisterhaft begleitet hatte, und Fetis, der ihm das Blatt wendete, von einem Blumenregen überschüttet und endlosem Zujauchzen begrüßt wurden. Zum Schlusse kamen 5) Morceaux choisis de la Conversion de St. Paul, oratorio de Mendelssohn-Bartholdy; und bei diesen Tönen, die mich auch wie alte Freunde aus weiter Ferne begrüßten, fühlte ich dieselben Empfindungen sich regen, mit denen mich das „Weltgericht" erfüllt hatte. Ich mußte mich umsehen, mir war als müsse ich jeden Augenblick bekannte Gesichter erblicken, Befreundeten gewohntermaßen zunicken bei dieser oder jener Stelle .... mais non, monsieur; nichts mehr davon, ich war ein Fremder in der Fremde. — Auch die Chöre des „Paulus" und unter den Solosachen namentlich die Arie „Jerusalem, die du steinigest die Propheten ꝛc." gingen vortrefflich.

Mit aufrichtigster Theilnahme brachte auch ich dem Fetis meine Glückwünsche über den erfreulichen Verlauf dieser herrlichen Concertaufführung. Seine neunjährige Stellung in Brüssel hat unbeschreiblich günstigen Einfluß auf den Zustand der Kunst in Belgien ausgeübt; seiner Einsicht, Thätigkeit und Tüchtigkeit verdankt Brüssel den großen Aufschwung, den die Musik dort genommen; von Jahr zu Jahr hat sich das Conservatorium unter seiner Leitung gehoben, und durch seine Leitung sind auch die jährlichen Concerte das geworden, was sie sind. Auch die Réunion Lyrique, welche in den dem allzeit hilffertigen Liszt nächtlich gebrachten Huldigungen ihr vorzügliches, ja bewundernswürdiges Können, so wie die Fähigkeiten ihres Anführers, des Hrn. Lintermans, bekundete, verdankt ebenfalls Fetis Anregung und Ursprung. Solche Verdienste sind anerkennenswerth, und jüngst ja auch, wie wir gesehen haben, von Seiten der Regierung öffentlich anerkannt worden. Ueber diese Umstände und Zustände ward mir mancherlei Interessantes mitgetheilt. Es geschah in einer großen musikalischen Abendunterhaltung bei dem Musikverleger Hrn. Sch., wo ich unter andern auch der Bekanntschaft des Hrn. Dr. Eichler mich erfreute, dessen Berichte in der N. Ztschr. f. M. ich früher mit Interesse gelesen. Liszt spielte an diesem Abend mit teuflischer Genialität. Was Wunder! Saß doch in der Nähe, schöner, liebreizender, kunstmächtiger als je, das geniale Weib Marie Camille Pleyel!

August Gathy.

Vermischtes.

*** Lortzing's „Czaar und Zimmermann" wird jetzt auch im Kärnthnerthortheater in Wien gegeben. — Die in Berlin beabsichtigte Aufführung der Lachner'schen Oper: „Catharina Cornaro" unterbleibt vor der Hand. Sie sollte als Festoper bei der Vermählung der Prinzessin Marie gegeben werden, wurde aber ihres tragischen Inhalts wegen später dazu nicht passend befunden. —

*** Fr. Kind in Dresden schreibt an einem „Freischützbuch", das u. A. 37 bis jetzt ungedruckte, die Composition des Freischütz betreffende Briefe von Weber enthalten wird. —

*** Bettina hat ein Heft Lieder herausgegeben (bei Breitkopf und Härtel). —

*** Wie es eine Mehul-Straße in Paris giebt, so soll jetzt auch eine Cherubini-Straße genannt werden. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 23. Den 16. September 1842

— Und drei Talent' auf einmal ist Gewinn —
Gesang und Harfenspiel und auch Gedicht,
Wer das vermag, dem fehlt Talent wohl nicht.

Byron.

Deutsche Opern.

(Fortsetzung.)

Casanova, komische Oper in drei Acten, Musik von Albert Lortzing. — Vollständiger Clavierauszug. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. — Preis 6 Thlr. —

Es ist nach der ersten Aufführung dieser Oper auf hiesiger Bühne bereits in der Kürze darüber gesprochen worden, und reihen wir daher das Ergebniß einer näheren Betrachtung den dortigen Bemerkungen an.

Lortzing hat sich mit Schnelligkeit eine große Popularität erworben, und seine Opern sind so weit die deutsche Zunge reicht, auf allen Bühnen heimisch geworden. Damit ist die unzweifelhafte Gunst des größeren Publicums allerdings unterzeichnet und besiegelt; aber die Popularität hat für die Kritik nur einen bedingten Werth, denn in nicht vielen Fällen konnte die Intelligenz „Amen" sagen, wenn die Masse „Hallelujah" rief. Beide im möglichst hohen Grade zu befriedigen ist bis jetzt nur einem Mozart gelungen, der — wir sprechen von der Oper — auf unerreichte Weise Geistestiefe mit Klarheit und Verständlichkeit verband. —

Von den 5 Opern, welche Lortzing bereits der musikalischen Welt geschenkt hat, gewann er zuerst mit seinem „Czaar und Zimmermann" eine durchgreifende Bedeutung und Ruf. Von einem glücklichen Sujet, wie von günstigen Umständen unterstützt, wurde diese Oper bald überall mit großem Beifall gegeben, und so selten dieser Erfolg auch für eine deutsche Oper war, so mochte ihn doch Keiner als unverdient bezeichnen, da Lortzing's Musik mit ihrer anspruchslosen, heitern Gemüthlichkeit, ihren leichten und gefälligen Melodieen ein beachtenswerthes Talent und bedeutende Bühnenkenntniß verrieth. Und wenn auch der Musiker nicht durchweg sein „concedo" rufen konnte, und vorzugsweise noch einen bestimmten, eigenthümlichen Styl, eine stets fertige Form, und eine durchaus saubere, erfahrene, Instrumentirung vermißte, so wäre doch auch der Anspruch an eine Meisterschaft unbillig gewesen, da Lortzing mit seinem „Czaar" die ersten Schritte in die Arena der dramatischen Musik gethan hatte. Kurz, die Oper machte entschiedenes Glück —, bei der Menge, weil diese sie wirklich für ein chef d'oeuvre halten mochte, bei den Verständigen der Hoffnung wegen, die sie daraus für Lortzing's ferneres Wirken entnahmen.

Hätte Lortzing damals die Umstände mit klarem Auge erfaßt, und den richtigen Standpunct erkannt, auf dem er sich dem gesammten Publicum gegenüber befand, so hätte er auch zu der Erkenntniß kommen müssen, daß nun seine ganze Anstrengung dahin gerichtet sein müsse, die Gunst der Menge immer inniger zu fesseln und zugleich den höhern Anforderungen zu genügen, um also fest in die allgemeine, unbedingte Anerkennung hinein zu wurzeln. Aber es scheint, daß Lortzing auch sein Glück für blankes, nicht zu schmälerndes Verdienst nahm, und ohne wirklich gewonnene Sicherheit, doch in seinen Schöpfungen zu sorglos, zu sicher wurde. Seine späteren Opern lassen es uns wenigstens glauben. Lortzing hatte mit der Umwandlung eines guten alten Lustspiels in eine Oper das errungen, wonach sich viele andere Componisten vergebens sehnen: einen brauchbaren, bühnengerechten, ansprechenden Operntext, und war nichts

natürlicher, als daß er diese Procedur später wiederholte; aber er ging bei der Wahl seines Stoffes nicht mehr mit strenger Kritik zu Werke, und die Folge davon war, daß sein „Caramo", wie sein „Sachs", und wir glauben, auch sein „Casanova" in der Wirkung hinter dem „Czaar" zurückblieb. Was nun diese Opern in musikalischer Hinsicht betrifft, so will sich ein eigentlicher Fortschritt darin nicht recht wahrnehmen lassen, es scheint vielmehr, als ob Lortzing's Streben, die Opern nur geschwinde erscheinen zu lassen, denn durch bedächtige Sorgfalt und Ueberwachung seiner Kräfte zu möglichster Vollendung zu gelangen, überwiegend gewesen wäre.

So ist denn bis jetzt der „Czaar" der Höhepunct seiner Leistungen geblieben, und wenn das Publicum bei den spätern Opern zu dem Ausspruche kam: „das ist kein Czaar" und die ihm dafür geschenkte Gunst gewissermaßen nur als Widerschein von dieser Oper gelten konnte, so sind die Hoffnungen der Musiker, die auf eine Durchklärung seines Talentes rechneten, noch unerfüllt geblieben. Wer aber so glücklich war, die Theilnahme des musikliebenden und musikverständigen Publicums zu erwerben, der soll auch mit allen Kräften darnach ringen, dieselbe festzuhalten, und mag sich Lortzing das Schicksal mehrerer achtungswerthen, ja bedeutenden Componisten zur Warnung dienen lassen, die ebenfalls mit Jubel vom Publicum begrüßt, schon in der Blüthe ihrer Kraft von demselben mit niederdrückender Indifferenz behandelt wurden. Möchte Lortzing daher seinen Vortheil besser kennen lernen, und weniger hastig, aber mit reiferer Ueberlegung und erhöhter Strenge gegen sich selbst, arbeiten, wobei er noch berücksichtigen mag, daß es für den Erfolg seiner Opern jedenfalls besser ist, wenn das Publicum ungeduldig auf dieselben wartet, als wenn es sich verwundert, daß schon wieder eine fertig ist; denn selbst bei großen Verdiensten ist es, dem vielköpfigen Ungeheuer gegenüber, nicht überflüssig, mit einiger Klugheit zu operiren. Das Vorbild Meyerbeer's kann ihm darin von großem Nutzen sein. Im „Casanova" sind die Spuren, daß Lortzing dem deutschen Opernpersonal noch von wesentlichem Nutzen sein kann; aber auch, daß seine Sendung bald erfüllt sein dürfte, und glauben wir, daß es nur von seinem Willen abhängt, die Hoffnung oder die Furcht der an ihm Theilnehmenden zu realisiren. —

K.

(Schluß folgt.)

Der parteilose Kritiker.

Eine Phantasie von Carl Gollmick.

Hr. Bremse, der berühmte Redacteur des „Vampyr" sprang erhitzt die drei Stiegen hinan, öffnete schnell sein Mansard-Stübchen, und warf sich erschöpft auf das Strohpolster seines Schreibsessels. Lange starrten seine Blicke vor sich hin, bis er ein Pack Zeitungen traf, den er wie mit Adlersklauen packte und auf den Fußboden schleuderte. „Da liegt" — rief er hohnlachend — „ihr Zeugen des schwärzesten Undanks, liegt für den Fußtritt geschaffen, gleich dem, der euch in's Leben rief. Also dafür, daß ich ihre paar Tugenden hervorzog aus dem Schlamme von tausend Sünden, sie koste und hätschelte wie verzogene Kinder, daß sie nur ja nicht schreien sollen, dafür, daß ich aus Furcht, ihnen zu mißfallen, meine beste Ueberzeugung aufopferte, und ein ordentliches Wörterbuch ersann, um nur das Schreckenswort schlecht nicht gebrauchen zu müssen — dafür, und für alle die Collisionen mit mir selber, noch Vorwürfe, weil einmal ein haarbreiter Schatten durch den Glanzäther unbedingter Vergötterung wie ein Sonnenstäubchen schwebte?

Deshalb Räuber und Mordbrenner an meinem Gewissen, deshalb Satellit und gehorsamer Diener und Hochverräther an der Kunst, die wir bewachen und beschützen sollen? Das war das Wort, und wie Schuppen fällt es nun von meinen Augen." Er riß das Fenster auf, und blickte über die Dächer hinaus in's Weite, als wollte er neue Lebensluft für seinen Vorsatz einathmen. „Also keine Apotheosen mehr, aber auch keinen Terrorismus und auch nicht das, was dazwischen liegt, jene ängstlich lavirende Vermittelung; sondern für jedes Wort, jeden Ton, jede Bewegung nackte, einfache, rücksichtslose Wahrheit. So sei es! Bremse! sei du der erste Held, wenn auch der erste Märtyrer für Recht und Wahrheit. Lange genug habe ich diese überschwengliche Blüthensprache gesprochen, diesen Selam des Unsinns gewunden. Noch gestern war ich blind — und hätte geschrieben von diesen Dädaliden unsers Pantheon; heute heißen sie, wenn auch nicht Thespiden, doch ganz schlecht weg Bühnen-Mitglieder. Wollte ich loben, war es nicht genug zu sagen: er geigt mit Ausdruck, sondern da hieß es wenigstens: seine Violine wird zur Lyra in eines Sehers Hand. Anstatt: die Stelle sang er zart, und die darauf folgende Cadenz im Geiste dieses Satzes. Wie kalt! ich zermarterte mich, originell zu sein, und schrieb: Sein olympisches Organ schien von Gaze-Iris gesponnen, mit einer Marabut-Cadenze garnirt und durchflochten. Statt ganz einfach zu sagen: Geberde und Spiel harmonirten zusammen, mußte es wenigstens heißen: die Melodie der Mimik und die Instrumentalbegleitung der Gesticulation empfingen die Priesterweihe der glücklichsten Ehe; und statt: Frau A oder B sang mit lauter Stimme und Bedeutung — hieß es: gleich einer Norne des Alterthums, die einen heidnischen Schlachtgesang anstimmt, dröhnt ihre Stentorstimme durch unser Mark, und was diese ganz ließ, entnervte vollends das griechische Feuer ihres Vortrags.

Das hat nun aufgehört, und ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Kritik beginnt mit meinem nächsten Federzug". Noch einmal blickte Bremse gen Himmel, und blinzelte vertraulich mit ihm, als wollte er sagen: „wir verstehen uns," schnitt seine Feder sehr spitz, hustete und setzte an:

Madame Schnepfenmüllen-Micheletti aus Mailand also .... Schnepfenmüller-Micheletti! schon der erste Unsinn. Denn als Mamsell Schnepfenmüller hatte sie noch gar keinen Ruf, und in Triest, wo sie bei einem ehrlichen Deutschen, Michel, Gesangunterricht nahm, tauchte sie erst etwas auf. Dieser Michel wurde ihr Mann, und nennt sich nun Micheletti. Das ist alles. Mailand? Pah! da hat sie einige zweideutige Triumphe gefeiert, war aber bis jetzt in Schweinfurt engagirt. Aber sie wollen's alle der Garcia-Malibran nachmachen, oder der Schröder-Devrient; das sollte ich als ehrlicher Kritiker nun freilich decouvriren. Aber — was hat das mit der Leistung gemein? Ich ignorire das historische und schreibe lieber kurzweg: Mad. Michel aus Schweinfurt sang die Norma. — Hm! das liest sich aber doch sehr fatal und riecht nach Repressalien; und man hat doch ein Herz! — Schäme dich, Bremse! hier gilt es ja die Künstlerin und nicht ihren Namen. Also es bleibt dabei: Mad. Schnepfenmüller-Micheletti sang die Norma. So weit wären wir glücklich Und nun weiter: „Schon ihr Erscheinen glich dem Glanz eines Planeten, der sich nach Gesetzen in seiner regelmäßigen Sphäre bewegt." — Aber was mache ich denn? Verfalle da unwillkürlich in den alten Paroxismus. Gerade ihr Erscheinen war ganz abscheulich, gespreizt pfauenartig; kein Gedanke von einer antiken Plastik. Wie winde ich mich da wieder heraus? Wie? — durch die nackte Wahrheit. Also ohne Menschenfurcht. Schon ihr Erscheinen war abscheulich, gespreizt pfauenartig. — Es ist zwar die Wahrheit, aber mir scheint, das Papier ächzte unter dem Druck dieser ungewohnten Worte. Und dann, wenn sie Krämpfe bekommt, kann dann acht Wochen lang nicht singen, oder ihr Mann würfe mir einen Injurien-Prozeß an den Hals, oder rückte mir sogar mit Pistolen auf's Zimmer? Wahrheit! Zwischen gefühlter und gedruckter ist doch ein verzweifelter Unterschied. Ein Wahrheitsgefühl gleicht dem Pfeil auf gespanntem Bogen, die Spitze nach innen gekehrt. Eine gedruckte Wahrheit aber ist der abgeschossene Pfeil, der uns immer selbst verwundet oder gar tödtet. Mäßigung, lieber Freund, ist ja die erste Tugend eines echten Kritikers. Er strich sich selbst die Wangen, kaute an der Feder und machte kleine grübelnde Augen. Wozu bieten uns denn fremde Sprachen mehrdeutige Worte? Wie, wenn ich sagte: Schon ihr Erscheinen war imponirend. Das ist gut; ich halte mir dann den Rücken frei, und kann dabei denken was ich will; denn imponente ist das Participium von imporre, imporre aber heißt unter andern auch eine Steuer auflegen. Das ist ja herrlich. Also ihr Erscheinen legt uns Steuern auf, ist der wahre Sinn, während sie selbst in trügerischem Entzücken schwimmt. — Nun aber weiter, denn Namen und Erscheinung hätten wir würdig behandelt. Jetzt das Organ. O weh! eine neue Klippe. Ehrlich genommen ist ihr Organ passirt; das heißt es hat in Folge zu früher Anstrengung und unweiser Behandlung seinen Klang verloren. Hm! wenn ich aber das hinschreiben würde, käme ich in Widerspruch mit meiner gestrigen Kritik, worin ich sagte: Sturmglocke und Nachtigall stritten um die Palme. Ich muß das auf eine feine Art zu umgehen suchen, z. B.: Ihr Organ hat mit der Fülle auch das rohe Gemeine verloren, und greift nun als geläutertes Kunstproduct in das Räderwerk des dramatischen Vortrags; oder — ist geläutertes von den ersten Schlacken eines zügellosen Naturalismus gereinigtes Gold, oder — hier trocknete sich Bremse Perlen des Angstschweißes von der Stirne, — oder aber — ach! ich weiß nicht, was ich thun soll: die Stimme ist bei'm Teufel. Aber die Ehre der Consequenz! wie stehe ich da vor meinen gestrigen Lesern? Heilige Wahrheit, wie ist dein Tempel so steil! Er blickte an die Decke und sah, wie sich eine Spinne aus tausend selbstgewobenen Fäden wand. Ich hab's, ich hab's, rief er dann plötzlich triumphirend, und schrieb: „über den Timbre ihres Organs hat das Publicum entschieden". Das war ein diplomatisches Meisterstück; und nun rasch hinüber über diese gefährliche Brücke zu ihrem Recitativ. — Nun das will ich loben zur billigen Entschädigung bisheriger Strenge, und zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes. „In ihrem ersten Recitativ also vernahmen wir die reine Muttersprache der alten Celten, und wir erfahren ordentlich darin, daß, worüber die Historiker noch nicht einig sind, sie vom Kaukasus abstammen. Die Weltgeschichte ist also dem Recitativ der Mad. Schnepfenmüller-Micheletti großen Dank schuldig, und wäre ich Monarch — das ist einer jener Gedankenstriche, bei dem sich entweder viel oder gar nichts denken läßt. Ich hätte sagen können: sie sang so barbarisch, wie es jenes Zeitalter mit sich brachte. Aber hinweg, Versuchung! — Ha, wie mich diese edle Rache labt! Bremse, du bist ein edler Mensch. — Und nun zur Arie übergegangen, die ich wieder desto schärfer richten darf. Da wird's auch zu thun geben, denn die Passagen waren holperig, und benahmen ihr schon vor jeder Cäsur den Athem. Es wäre grob, das so rund heraus zu sagen, und könnte mir im Grunde genommen bei'm Banquier X schaden, der sie protegirt. — O mein immer fertiger Witz wird mir hier wohl auch helfen, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten — richtig. Ich sage:

Sie gab ihre Arie wie eine jugendliche Pythia im Augenblick der Begeisterung — und Noten und Formen verschwammen in diesem alles mit sich fortreißenden Feuerstrom. Oder: das geistige, tief im Krater ihrer Intelligenz gährende Gluthprinzip verachtete die Pedanterie des Mechanismus. Brav. Das ist Wahrheit — wenn auch nur für den gebildeten Leser, denn für den Pöbel schreibt kein Bremse.

(Schluß folgt.)

Musikfest im Haag.

Das diesjährige, vierte, große Musikfest des „Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst" hat im Haag stattgefunden und dem Kunstsinn in diesem Lande, wo die Tonkunst mancherlei ungünstige Umstände zu bekämpfen hat, einen neuen Aufschwung gegeben. Es bestand gewissermaßen in zwei großen Concerten und fünf öffentlichen Proben. Erstere wurden am 7ten und 8ten Juli im großen Lotteriesaale gegeben, und zwar unter der Leitung des vormaligen Capellmeisters J. H. Lübeck; ich sage, des vormaligen, weil die früher so blühende königliche Capelle, die ihr Bestehen der Kunstliebe des vorigen Königs verdankte, unter der jetzigen Regierung leider eingegangen ist. Das Orchester bestand in diesen Concerten aus 140, der Sängerchor aus 260 Mitwirkenden. Am ersten Tage ward eine Ouverture von J. B. van Bree und der „Judas Maccabäus" aufgeführt, dessen erhabene Schönheiten vom ewigen Ruhme des unsterblichen Meisters erzählten, zum Entzücken aller Freunde echter Tonkunst. Am zweiten Tage: Festouverture von Beethoven (Op. 124.), ein Psalm vom Director Lübeck, der gefällig componirt, glücklich instrumentirt ist und manche schöne Nummern enthält, worunter ein besonders liebliches Quartett. Hierauf: Symphonie-Cantate (Lobgesang) von Mendelssohn-Bartholdy; der Ausspruch eines dortigen Freundes: Mendelssohn habe in diesem Lobgesange sein eigenes Lob gesungen, wird gewiß in jeder Seele Anklang finden. Die Solopartieen wurden ausgeführt durch die HH. Brugt, von Hoven und zwei Dilettanten, die Damen Arze, Hopfenbrauer und eine Dilettantin Frl. von Renesse (Sopran), die sich zunächst mit dem längst auch in Deutschland rühmlich bekannten Tenoristen Brugt in den reichlich gespendeten Beifall zu theilen hatte. Orchester und Sänger waren vom schönsten Eifer beseelt und fanden wohlverdiente Anerkennung. Mendelssohn's Lobgesang war, was vorzügliche Ausführung und bedeutenden Anklang betrifft, unbedingt der bessere oder glücklichere Theil des Festes.

Für die anwesenden Musikfreunde schloß sich gewissermaßen dem Feste an, das am folgenden Tage, dem 9ten, vom Flötisten Hrn. Botgorschek und dem Organisten der lutherischen Kirche veranstaltete Kirchenconcert, worin der durch seine früheren Leistungen in Deutschland und erfolgreichen Kunstreisen in Holland so ehrenvoll bekannte als geschätzte Flötenvirtuos großen Beifall fand, und seine Schwester Mad. Anschütz-Botgorschek vom Wiener Hoftheater, jetzt Clavier- und Gesanglehrerin in Middelburg, durch ihren gefühlvollen Vortrag mehrerer Altarien mit Orchesterbegleitung sehr gefiel. —

(Schluß folgt.)

Notiz.

*** Die Rede, die Hr. Ritter von Neukomm vor der Enthüllung der Mozartstatue in Salzburg am 4ten September hielt, wird folgendermaßen mitgetheilt: „Seit mehr als einem halben Jahrhundert ist Mozart's Name ein europäischer geworden. So wie Rafael Sanzio wurde Mozart in der Blüte seines schönsten Kunstlebens hinweggerafft. Ueber Rafael's frühes Grab weinte sein kunstliebendes friedliches Zeitalter; aber Mozart's Leichenfackel waren brennende Städte und sein Grabgesang das Angstgeheul einer durch böse zerstörende Umtriebe erschütterten Welt, und so verschwand der arme Sänger spurlos. Spurlos? Nein! Seine Zaubertöne tönten tröstend fort und fort bis zu uns herüber in glückliche Zeiten langen Friedens, denen es endlich möglich ward, das Andenken Mozart's durch ein würdiges Denkmal zu ehren. Von seiner Vaterstadt aus erging ein Aufruf an die ganze gebildete Welt, und Deutschland, so weit die deutsche Zunge reicht, und Böhmen, Ungarn, Galizien, Dänemark, Schweden und die Schweiz antworteten freundlich auf diesen Ruf, und so gelang es den vereinten wohlgeordneten Kräften, unterstützt von allgemein verehrten Künstlerhänden, Mozart's Andenken bildlich der Nachwelt zu überliefern. Aber nicht uns, o Herr! nicht uns, sondern deinem heiligen Namen allein gebührt Ehre und Ruhm. Dank sei dir, von dem alles Gute kommt, daß du diesen herrlichen Genius schufest. Es falle die Hülle, und Mozart's Bild strahle fort, ehrend und geehrt bis in die spätesten Zeiten." — Ueber das Fest und die musikalischen Ausführungen selbst lauten die Berichte verschieden; nach den einen entsprachen sie den Erwartungen vollkommen, nach andern wäre manches zu wünschen übrig geblieben. Eine Verstimmung scheint besonders das Ausbleiben mehrerer Kunstnotabilitäten hervorgebracht zu haben. Wir erwarten noch darüber genauere Mittheilungen von einem Freunde, der sie uns zu geben versprochen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 24. Den 20. September 1842.

Und sollt' es Einen nur erfreu'n,
Es sollte nicht das Lied mich reu'n,
Gott nehme Jedem seinen Schmerz,
Wer hier erfreut ein einzig Herz.

Rückert

Deutsche Opern.

(Schluß.)

Johanna d'Arc, romantische Oper in 3 Aufzügen von O. Prechtler, in Musik gesetzt v. J. Hoven. — Vollständiger Clavierauszug. — 10 Fl. C. M. — Wien, bei Diabelli und Comp. —

Das Stück ist das Schiller'sche, nur mit wenigen Abweichungen für die Musik zugerichtet. Referent hat es nicht als Oper gesehen, doch scheint es, daß es auch in dieser Gestalt Wirkung machen müsse, wie es denn dem Componisten manchen Vortheil bringt, wenn er sich an schon bekannte Dichterwerke anlehnt, freilich auch Nachtheile; denn man wird immer zwischen dem Schauspiel und der Oper Vergleiche anstellen, und einen je mächtigeren Eindruck wir von jenem zu empfangen gewohnt sind, einen um so schlimmeren Stand hat der Componist. Jedenfalls finden sich in der Schiller'schen Jungfrau so viele günstige Momente für die Musik, daß der Gedanke an eine Opernbearbeitung des Stückes gewiß schon Manchem gekommen ist. Eine Ouverture dazu gab uns schon J. Moscheles.

Um nun zu einem richtigeren Urtheil über die Composition zu gelangen, scheint es nicht unnöthig zu erwähnen, daß der Componist, Hr. Staatscanzleirath J. Vesque v. Püttlingen, Dilettant ist, seinen Beruf zur Musik aber bereits in vielen Werken, auch schon in einer Oper (Turandot) bethätigt hat, der er nach kurzer Zeit diese neue folgen ließ. Diese letztere wurde im vorigen Jahre mit vielem Beifall mehremale im Wiener Hoftheater gegeben, und sie soll auch bereits auf andern deutschen Bühnen zur Aufführung angenommen worden sein.

Wir bedauern aufrichtig, und es kann deshalb unser Urtheil auch nicht als ein vollständiges gelten, die Oper eben nur aus dem Clavierauszug beurtheilen zu müssen. Der Kern der Musik wird zwar auch so zu erkennen sein; der Schmuck der Zuthat, und wie er sich von der Bühne herab ausnimmt, kann aber auch seine eigenthümlichen Vorzüge haben, und diese zu erkennen, reicht eben kein Clavierauszug hin.

Den Beleg dazu giebt gleich die Ouverture, die im Arrangement nur wenig wirksam, gewiß durch die Instrumentation sehr gehoben wird, wenn auch das Ganze mosaikartig zusammengesetzt ist und offenbar eines tieferen Gehaltes entbehrt. Viel einheimischer bewegt sich der Componist in der Sphäre des Gesanges, wie die folgenden Nummern darthun.

Die erste ist ein munterer Chor der Landsleute, die zur Hochzeit der Schwester der Jeanne d'Arc versammelt sind.

In Nr. 2. tritt Johanna's Vater, Thibaut, auf, die Bräute segnend, und auf die Gefahren hindeutend, die ihnen allen in den gegenwärtigen Kriegszeiten drohen. Wir sprechen gleich hier ein Lob für den Componisten aus, das fast durch die ganze Oper zu wiederholen wäre: es betrifft seine sichere lebendige Declamation, daß uns der Sinn der Worte immer auf das klarste entgegentritt. Diese treffende Sicherheit finden wir selbst in Compositionen von deutschen Musikern vom Fach nicht immer, und in italienischen und französischen Opern nun gar

nicht. Man merkt hier, daß dem Componisten seine Studien in der Liedercomposition zu Statten kommen.

Bald erscheint Bertrand mit dem gefundenen Helm. Mit den Worten der Johanna, die hier zum erstenmal hervortritt:



fängt sich unser Interesse für sie zu erheben an, das in der ganzen folgenden Scene, wo die edle Hastigkeit der Jungfrau auf das glücklichste vom Componisten in der Musik getroffen, noch gesteigert wird.

Eine glückliche Nummer, die in Wien besonders angesprochen haben mag, ist gleichfalls die folgende: „Seht ihr die weiße Taube fliegen". Auch scheint der Componist selbst auf sie Gewicht zu legen, denn er hat sie in die Ouverture, und in den Schluß der Oper verflochten. Gewiß hat die Melodie auch einen recht innigen Fluß und wird durch die Instrumentalbegleitung noch an Wirkung gewinnen.

Nachdem Thibaut Johanna's kriegerische Begeisterung für Beherung erklärt, gesellen sich der vorigen Melodie noch andre Stimmen bei, die indeß immer von der des schwärmerisch glühenden Hirtenmädchens übertönt werden.

In Nr. 5. entfaltet sich Johanna's Charakter noch deutlicher. Der Gedanke reift schnell zur That: „Ich muß hinaus in die Schlacht". Zuvor nimmt sie Abschied von der ländlichen Heimath. Die Musik dazu ist gemüthlich und ansprechend; weniger behagt uns die Folge von den Worten an: „Ich schwing' die Fahne im Kriege", die etwas an Bellini'sche Art erinnert.

Die Scene verwandelt sich in das Hoflager des Königs Karl. Einem lebhaften Chor der Hofleute folgt die Cavatine des Königs, dieser eine Romanze der Troubadours, die uns besonders gefallen. Das wiederkehrende Ritornell in H=Moll giebt der Musik einen romantischen Anstrich. Auch diese Nummer muß, wenn wir nicht irren, bei'm Wiener Publicum Anklang gefunden haben.

Dunois' erscheint, ärgerlich über die Liebeleien und Schwelgereien des Königs, von denen dieser trotz des nahenden Feindes nicht lassen kann. Auch Karl's Geliebte, Agnes Sorel, bittet den König in's Lager zurückzukehren, wozu indeß dieser nur wenig geneigt scheint. Dies giebt das Terzett in Nr. 8., in dem namentlich Dunois' Partie charakteristisch hervortritt.

Nachdem vom Kriegsschauplatz immer traurigere Nachrichten eingelaufen, erscheint in Nr. 9. Dunois wieder mit der Erzählung des Sieges durch Johanna d'Arc, und bald Johanna selbst. Die Musik, wenn auch nicht neu und eigenthümlich, unterstützt den Gang der Handlung immer auf das lebhafteste. Die Chöre greifen gleichfalls effectvoll ein. Das Finale wendet sich bald nach C=Dur; einige Anklänge an Bellini sind uns auch hier aufgefallen. Dramatische Lebendigkeit und große Leichtigkeit in Behandlung der Worte zeichnen aber auch diese Nummer aus, die den ersten Act schließt.

Im zweiten Act treten die eben geschlagenen Engländer auf. Der Componist zeichnet sie witzig genug; das Rule Britannia, das sie anstimmen, klingt wie bittere Ironie. S. 13. dieser Nummer stören uns einige nicht schöne Modulationen.

Lionel, der englische Feldherr, zeigt sich zum erstenmal. Der Componist zeichnet ihn mit Vorliebe; namentlich mag der Dur=Satz der Arie, schön gesungen, von Wirkung sein.

Nr. 12. Kampfscene und Duett zwischen Lionel und Johanna, die „vom Zauber seiner Augen umstrickt" das Schwert sinken und den Geliebten entfliehen läßt. Auch diese Nummer zeichnet sich durch lebhaft dramatische Auffassung aus.

Nr. 13. Johanna's Kraft ist gebrochen. Des Königs und Dunois' Einladung zur Krönung vermag sie nicht zu erheitern.

Nr. 14. Krönungszug und Gebet. Den Eingang hätten wir in der Musik bedeutender gewünscht; der Marsch tritt etwas eigenthümlicher hervor. Das Gebet besteht in einem einfachen Gesang für Solostimmen, in den später der Chor einfällt. Unter den Zuschauern befinden sich Johanna's Schwestern.

Nr. 15. Johanna stürzt aus der Kirche. Leidenschaftlicher Gesang, der sich durch Hinzutreten der Schwestern zum Terzett ausspinnt. Die Worte: „fort mit euch in's stille Thal" sind besonders gut gesungen.

Nr. 16. Finale des 2ten Acts. Verfluchung Johanna's durch ihren Vater. Dunois nimmt sie in Schutz. Bei seinen Worten: „Wer wagt es zu zeihen sie der Schuld", starker Donnerschlag, der wider Johanna entscheidet. Es schlägt ein. Alle entfliehen bis auf Johanna mit ihren Schwestern, die sie umschlingen.

Die Musik zu diesem Finale enthält viel Ausgezeichnetes. Und ist es nicht der musikalische Meister, der die feindseligen Elemente in Ruhe zu beherrschen weiß, so zeigt sich doch überall die liebende Hand des Componisten, der gerade an diesem Finale mit Lust und Liebe gearbeitet haben mag.

Der letzte Act ist der kürzeste; Johanna will wieder in ihre Heimath zurückkehren; die Melodie dieser Nummer ist lieblich und wird durch Zwischensätze der Schwestern belebt.

Lionel tritt wieder auf (Nr. 18), in der Musik in etwas italienisirender Weise. Die Jungfrau wird gefangen genommen.

Nr. 19. Lionel bemüht sich vergebens, Johanna für sich und England zu gewinnen. Die Franken rücken zum Kampf an, ihr König wird gefangen. Nach einem leidenschaftlichen Ruf zum Himmel zerreißt Johanna die Ketten. Schlachtgetümmel. Eine Stelle aus dem Siegeschor des 1sten Actes ertönt wieder.

Nr. 20. Finale des letzten Actes. Johanna wird tödtlich verwundet hereingetragen; sie singt noch einmal die innige Melodie, von der wir schon im 1sten Acte sprachen, — jetzt mit anderen Worten. Ein unsichtbarer Chor ruft in leisen Accorden: Komm, Johanna, steig' empor. —

Wir sind der Oper Schritt vor Schritt gefolgt und haben uns des lebendigen Talents des geehrten Verfassers vielfach erfreut. Am glücklichsten zeigt er sich im Liederartigen; doch mußten wir auch der dramatischen Belebtheit des Ganzen, der liebevollen Charakteristik der einzelnen Personen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Erfreulich im Besonderen erscheint noch sein Bestreben nach Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks, namentlich in den Gesangpartieen. In manchen des Orchesters stören uns wohl hier und da Gemeinstellen, wie sie im ersten Drange nach der Vollendung des Werkes freilich auch von Musikern geschrieben werden. Später aber lichte und reinige der kältere Verstand, was sich Menschliches hier und da eingeschmuggelt, und wir sind überzeugt, der in seiner Art gewiß einzig dastehende Componist wird der musikalischen Welt mit seinen Werken noch viele Freude bereiten. —

L.

Der parteilose Kritiker.

(Schluß)

Jetzt zu dem langen famosen Triller. Der war nun freilich unter aller Kritik, und ein echter Bockstriller. — Bockstriller ist zwar ein in allen Terminologieen sanctionirter terminus technicus, gleich dem Wort Schusterfleck. Hier wüßte ich mir durch das sonore Wort Rosalie zu helfen — aber für Bockstriller haben wir kein Surrogat. Dies Wort wäre der hingeworfene Fehdehandschuh für immer, und ein nie zu vergebendes crimen laesae majestatis. — Ich wäre ein verlorener Mann, d. h. ich verlöre frei Entré. Also Vorsicht. Wie wenn ich hinsetzte: Bock und Philomele verschmolzen ihre Stimmen zu einem Triller. — Ach Gott, nein — der ominöse Bock muß ganz wegfallen. Wahrheit, gründlich furchtlose, und Humanität; wie verbinde ich euch? Und doch war's ein Bockstriller, ein recht meckernder auf ein und demselben Ton. Ach, Selinde, warum hast du mir das gethan! Wie, wenn ich aus dem Bock eine Ziege machte, — ein Ziegentriller, das klingt schon menschlicher — aber er meckert doch eben so — hm! — ein Schafs- oder Lammstriller — aber das erinnert eben so sehr an den Familienvater, den Urbock .... zehnmal verflucht sei der, der dies Wort erdacht, und alle die es aufnahmen in ihre Kunsttheorieen .... Bremsen's Herz schlug ihm bis an die Kehle. Die Zeit vergeht, die Drucker warten, und ich streite noch mit diesem unglückseligen Terminus. Er sprang auf und trank drei Gläser kaltes Wasser. Er setzte sich wieder, und legte den Kopf in seine beiden Hände. Ich habe schon so viel Böcke geschossen, aber dieses werde ich nicht Meister. Es schlug drei Viertel, und um 8 Uhr sollte Stoff für 5 Spalten niedergeschrieben sein; und wenige Zeilen standen erst da. Wie ein Verzweifelnder lachend blickte er im Zimmer umher, als sein Auge auf das Brockhaus'sche Conservationslexikon fiel. Wie konnte ich auch deiner vergessen, schrie er auf, und stürzte wie ein Wahnsinniger auf den zweiten Band; — und suchte — und stierte vergebens — und glaubte seinen Augen nicht, denn er fand nur Bocksbeuteleien — der wahre Bock fehlte. „O ewige Schmach für die deutsche Literatur," rief er aus und hielt den Band drohend gegen die ziehenden Wolken — und schleuderte ihn zu Boden, daß das ganze Stübchen dröhnte. Ha, schrie er, was soll die ganze bändereiche Sippschaft, wenn mir zur Zeit der Noth die Hilfe fehlt. — So bin ich, rief er nach langem Brüten, doch wieder versucht über die Alpen zu greifen. Der Bock muß nun einmal verschleiert werden, und ging die Welt unter .... Caprone heißt Bock; agnello maschio aber Bocklamm; und agnello d'un anno ein Jährlingsbock. Der letztere hilft mir heraus; und wenn ich fein hinsetze: der Triller, den sie schlug, war eines agnello d'un anno würdig; und wer verwechselte nicht agnello mit angelo, wodurch das herrlichste Mißverständniß erzeugt und meine Ehre gerettet wird. Er schrieb und setzte wieder ab — — wie aber, fragte er ängstlich, wenn sie sich's übersetzen ließe, und dann doch der Bock aus dem Engel meckerte? O pfui der Spitzfindigkeit. — Ich sage was ist: Ihr Triller war einzig in seiner Art. Und ist dies nicht der Fall? Glücklicher Fund! Da schlug die Thurmuhr acht — und ein dankbarer Seufzer entströmte dem gequälten Herzen Bremse's. Er überblickte nun das Resultat seiner mühsamen langen Arbeit, und las: Mad. Schnepfenmüller-Micheletti aus Mailand sang die Norma. Schon ihr Erscheinen war imponirend, und über den Timbre ihres Organs hat das Publicum entschieden. In ihrem ersten Recitativ vernahmen wir die reine Muttersprache der alten Celten, und wir erfahren ordentlich darin, daß, worüber die Historiker noch nicht einig sind, sie vom Kaukasus abstammen. Die Weltgeschichte ist also Mad. Schnepfenmüller-Micheletti großen Dank schuldig, und wäre ich Monarch —. Was ihre Arie betrifft, so verachtete die

geistige, tief im Krater ihrer Intelligenz gährende Gluthprincip die Pedanterie des Mechanismus, und der Triller, den sie schlug, war einzig in seiner Art. — Fortsetzung folgt.

Bremse küßte begeistert das Blatt und sprach: Nun zur Presse, Rarität deines Jahrhunderts, unparteiische, rücksichtslose Kritik. Menschen und Sänger Furchtlose! Und ehe er sein Gemach verließ, schrieb er mit Kreide an die Thüre: la vérité, toute la vérité, rien que la vérité! —

C. G.

Musikfest im Haag.

(Schluß.)

Die Anordnung des Festes, so wie die geschmackvolle Ausschmückung des geräumigen schönen Saales, an dessen Wänden Fahnen und Wappen aller Vereinsstädte prangten, macht dem leitenden Comité alle Ehre. Erhöht wurde die festliche Stimmung durch die Gegenwart des Königs, der die Verdienste des Musikdirectors Lübeck mit dem Niederländischen Löwenorden zu belohnen geruhte. Diese Auszeichnung des allgemein geachteten Mannes fand auch allgemeinen Anklang und ist gewissermaßen als ein Triumph der lange ignorirten, ja geringschätzig behandelten Tonkunst zu betrachten, indem bisher die übrigen Schwesterkünste, Dichtkunst, Baukunst, Malerei, Skulptur ihre Repräsentanten in der Ordensritterschaft hatten, die Musik aber, die arme, nicht zu den nützlichen Künsten gerechnet, nicht als eine Kunst betrachtet wurde, die solcher Auszeichnung oder Huldigung würdig sei. Auf sie fand das Honos alit artes keine Anwendung. Nun aber ist die Bahn gebrochen; zwei Musiker, van Bree und Lübeck, tragen den Ritterorden, und die Tonkunst fängt an sich den Staub von Rock und Stiefeln zu bürsten und einigen Werth an eigenem Werth und Würde zu gewinnen, womit jedoch noch nicht gesagt ist, daß dieser Glaube auch bei Andern Eingang finde; bei Vielen wenigstens noch lange nicht. Die Ansichten sind verschieden. Einigen ist Musik Sache gänzlicher Gleichgiltigkeit; Andern Sünde, dem strengen Puritaner verdammliche Sinnenlust; den Meisten Zeitvertreib und Anreiz zu vager Gedankenlosigkeit. — Faßt man solche Zeichen zusammen und bedenkt zugleich, welch' ein Schrecken bei solchem Stand der Dinge unter die Musiker fahren mußte, als der erste Schritt der Regierung in Musikangelegenheiten die Auflösung der bekanntlich sehr ausgezeichneten Hofcapelle war: so muß man den Muth und die Ausdauer eines Vereines bewundern, der, gerade das Schwierige, „Beförderung der Tonkunst", zum Ziele seiner edlen Bestrebungen wählt, und aus reiner Liebe zum Schönen und Edlen unermüdlich auf der betretenen Bahn fortschreitet, mit dem festen Entschluß, keiner Widerwärtigkeit auszuweichen, und keine Schwierigkeit zu scheuen, um zum Ziele zu gelangen. Ehre dem Niederländischen Verein, Ehre dem Stifter desselben, dem wackern Vermeulen, und diesen Männern allen, die schon jetzt die erfreulichen Früchte des ausgestreuten Samens in ihrem Vaterlande reifen sehen!

Paris, im August 1842. A. Gathy.

Vermischtes.

*** Die Wiener mus. Zeitung enthält in einer ihrer letzten Nummern folgenden schönen Satz: „Ein Kunstwerk soll drei Bestandtheile haben. Einen für den Augenblick, der Sinn und Geist fesselt, durch welchen es die Gegenwart schön und kräftig erfüllt; Einen für die Weiterbildung, der uns reinigt, erhebt, durch den wir wachsen, der für unser ganzes Leben nachhält: und Einen, der unvergänglich für alle Zeiten dauert und es bei den Völkern unsterblich macht." — Wem fällt dabei nicht Mozart ein? —

*** Nach einem Erlaß des Vicariats in Rom ist von jetzt an alle Instrumentalmusik aus den Kirchen ausgeschlossen. Der Correspondent, der das Factum in d. A. Ztg. mittheilt, bemerkt dazu, daß man gescheidter gethan, die Kirchenmusik, wie sie seither in Italien ausgeübt, lieber gleich ganz aus der Kirche zu verbannen. —

*** Der K. K. Staatskanzleirath Hr. Vesque v. Püttlingen, als Componist unter dem Namen J. Hoven bekannt, ist von der philharmonischen Gesellschaft in Laibach zu ihrem Ehrenmitglied ernannt worden; desgleichen der Opernsänger Badiali von S. M. dem Kaiser v. Oesterreich zum K. K. Kammersänger. —

*** Wir erwarten in den nächsten Tagen Hrn. Adolph Henselt. Er hat einstweilen seine Bereitwilligkeit erklärt, sich vor einem gewählten Kreis privatim hören zu lassen. Leider wird er nur kurze Zeit verweilen, um dann nach Petersburg zurückzureisen. —

*** Hr. Moritz Hauptmann, zum Cantor und Musikdirector an hiesiger Thomaskirche ernannt, ist bereits hier eingetroffen und tritt demnächst in seinen neuen Wirkungskreis ein. —

*** Die Partitur des Oratoriums „die Zerstörung Jerusalems" v. F. Hiller ist jetzt auch bei F. Kistner in Leipzig erschienen. Ueber das Werk vgl. Bd. XIV. S. 2 der N. Ztschr. f. M. —

*** Moscheles hält sich seit einigen Wochen in Hamburg auf. — Mendelssohn wird in den nächsten Tagen in Leipzig zurückerwartet. —

*** Seit August erscheint in Paris ein neues musikalisches Blatt „La Melodie"; es ist das billigste der in Paris erscheinenden und kostet nur 6 Frcs. der Jahrgang. —

*** Chopin's Gesundheitszustand soll seinen Freunden Besorgnisse einflößen; doch entzückt er noch oft in kleinen Kreisen durch sein herrliches Talent. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 25. Den 23. September 1842.

— Ich kann mein Werk nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen: das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt.

Beethoven.

Die neuern deutschen Musikschulen.

1. Instrumentalmusik.

Es giebt Zeiten, wo, wenn das Vaterland in Gefahr, jeder waffenfähige Bürger aus freiem Antriebe sich zum Kampfe für dasselbe rüstet; es giebt wieder andere, wo, ohne daß es der Verabredung bedarf, gleichgesinnte, für eine schönere Zukunft erglühende Geister sich zum geheimen Bunde zusammenfinden. In Zeiten gefährdeten Gemeinwesens sich verbergen, mag manchmal klug sein; aber es ist unedel und unwürdig. Vielleicht wird es gegenwärtig für diejenigen, denen eine stetes Vorwärtsstreben voraussetzende Auffassung der Kunst die höchste, ja einzig richtige, Nothwendigkeit sich zusammenzuthun, und, nicht dem Andrange des Schlechten, denn dies wird in sich selbst zusammenstürzen, aber der Ueberschätzung der jetzt vorwaltenden, unmerklich und allmälig rückwärtsführenden Verstandesrichtung in der Kunst sich zu widersetzen. Es liegt eine große Bedeutuug in diesem Kampfe, der ohne äußerliche Ehre, sogar mit äußerlichem Nachtheile verbunden sein mag, aber dafür durch das Bewußtsein lohnen wird, inmitten der Schmeichelei selbstsüchtiger Parteilichkeit ein freies Wort sich bewahrt zu haben. Wir wollen stets so frei sein und sprechen, wie wir können, nicht wie wir vielleicht blos durften.

Unsere musikalische Gegenwart läßt sich mit der Malerkunst im 18ten Jahrhundert vergleichen; ein fast allgemeiner Stillstand (?), ein Einbauen in den gewohnten, ja in schon früher veralteten Formen und Manieren, und ein entschiedenes Vorherrschen des Verstandes über das Gefühl. Die meisten der gegenwärtigen Instrumental-Componisten lassen sich in folgende drei Schulen bringen: in die Spohr'sche, Mendelssohn'sche und in die süddeutsche, deren Hauptrepräsentant Lachner ist. Dazwischen leben Einige, die noch nach der Mozart'schen arbeiten, und hin und wieder trifft man auf einen Einzelnen, der seinen eigenen Weg gehen, und die von Beethoven überkommene Erbschaft tief seelenvoller Auffassung und Darstellung des Lebens und der Natur vermehren und erweitern möchte. Den Letzteren und ihren bedeutenden Leistungen sei später ein besonderer Artikel gewidmet. Jene süddeutsche, aus Pedanterei und Franzosenthum gemischte Schule, zu der die Lachner, Lindpaintner &c. gehören, können wir in Kürze übergehen, da sie nichts geliefert hat, was sich mit den Erzeugnissen der beiden andern messen könnte, obgleich sie an sich ein merkwürdiges Zeichen der Zeit bleibt.

Was nun die Mendelssohn'sche Schule (so recht eigentlich die Schule der neuern Zeit) von der Spohr'schen unterscheidet, ist eine gewisse Frische und alle starke Leidenschaft vermeidende Behaglichkeit, während die Spohr'sche in ihrer unruhigen, monotonen Sentimentalität den Mangel an Feuer und Kraft (obgleich sie davon im Grunde eben so viel besitzt wie jene) öfterer in ihren Werken fühlbar macht, gerade wegen der höheren Anforderungen, die man an sie richtet. Spohr's Musik ist eine sanft schwärmerische, Mendelssohn's eine geistvolle; jene die Musik eines Betrübten, diese die eines Glücklichen. Spohr's Kunst ist eine Trauerweide, Mendelssohn's Werke gleichen einem Garten voll schöner Frühlingsblüthen. Wenn, wie es scheint, Mendelssohn bei seinen Schöpfungen dem Grundsatze folgt, der Componist müsse sich ganz seiner Subjectivität entäußern, so tritt er damit Spohr geradewegs gegenüber, der nur immer in seiner Individualität schwelgt. Spohr will ohne Zweifel etwas mehr, als sein Nebenbuhler; er will sein

Gemüth in eigenthümlichen Werken wiedergeben; dies ist aber nicht reich und kräftig genug, um uns in seinen Schöpfungen dauernd zu fesseln. Darum hat der so viel jüngere Mendelssohn'sche Einfluß bereits den Spohr'schen überholt, obgleich dieser eigentlich mehr nach unserer Sympathie strebt als jener. Es erscheinen jetzt wenig Werke (namentlich Claviersachen und Ouverturen), die nicht diesen Einfluß beurkunden. Freilich ist's leichter nachmachen als nachfühlen. Die meisten jungen Componisten haben wissentlich oder unwissentlich etwas Mendelssohn'sches an sich genommen. Kein Wunder; denn Mendelssohn, das rechte Bild eines echt praktischen, durchbildeten Musikers (abgesehen davon, daß der Glückliche immer Anhänger und Nachfolger in Menge findet), ist die glänzendste Manifestation der verstandesreichen Epoche, in der wir leben; er speculirt nicht, mit seiner Geschicklichkeit und Klugheit thut er fast immer das Rechte, und auf solche Weise, daß es interessirt. Spohr's geistiger Blick dagegen ist lange nicht so sicher, und irrt öfter in Grübeln vertieft. Beide Künstler beobachten streng die hergebrachten Formen aus der Vor-Beethoven'schen Zeit; im richtigen Gefühle, daß dieselben zu dem Geiste ihrer Leistungen in passendem Verhältnisse stehen; woher denn die Erscheinung, daß ihre Schulen, neben manchen Begabteren, eine Menge, im Inhalte zwar oft nüchterner, aber im Formellen abgerundeter Componisten aufzuweisen haben. Mir fällt hierbei ein, wie wenige Nachahmer (gar Nachfolger) Beethoven gehabt hat; natürlich, denn wer das Gewaltige, von innen heraus Geschaffene mit geringen Kräften und blos äußerlichen Mitteln erreichen will, wird lächerlich, und so steht Beethoven als Einsamer da, wie kaum Shakespeare und Jean Paul. Ein entzückendes Gefühl ergreift mich, wenn ich von der Gegenwart weg meinen Blick auf diese Kraftgestalt richte, wie sie so hoch über unsere Jetztzeit thront. In den Werken des Mannes schlägt ein Herz, ein warmer Blutstrom quillt in seinen Tönen, seine feurige Seele reißt uns in ihre Begeisterung mit hinein. Aber so etwas entspricht nicht dem Charakter der musikalischen Neuzeit. Wie die neuere Literatur wohl Schriftsteller, aber wenige eigentliche Dichter, so hat die neuere Musik viele Componisten, aber äußerst wenige Tondichter. Es herrscht ein feiner Hofton in unserer jetzigen Instrumentalmusik; überall Beobachtung eines glatten Anstandes und sorgsames Ueberwachen, daß ja kein starker Affect sich kund gebe. Da thut es freilich wohl, hin und wieder auf einen halben Naturmenschen zu treffen. Käme es für den Musiker blos darauf an, Componist zu sein, wir könnten uns zufrieden geben; aber suchen wir in dem Componisten den Seelenmaler, den Charakteristiker, so müssen wir unsern Blick sehnsüchtig von der Jetztzeit ab in die Zukunft richten, wo uns in unserer Kunst das Glück werden mag, aus einem Sandlande voll künstlicher Gärten einmal wieder in eine hohe Alpennatur hinauszutreten.

Dessen ungeachtet müssen wir Deutsche uns freuen, zwei so würdige Meister, namentlich auch der Clavier- und Violinmusik zu besitzen. Aber Spohr hat in Ausbildung des Technischen viel mehr für die Violine geleistet, als Mendelssohn für das Clavier; jener schuf seiner Zeit eine von der frühern gänzlich abweichende neue Epoche für sein Instrument, und hat zahlreiche, seine würdige Schule fortbildende Violinspieler gebildet. Vergleicht man Spohr's früheste Compositionen mit Violincompositionen gleichzeitiger Virtuosen, so erstaunt man über den Reichthum seiner neuen, alle Andern weit überflügelnden Behandlungsart des Instruments; seine Concerte und Duette machen ihn zum größten eigentlichen Violincomponisten. Mendelssohn hat in seinen Werken für's Clavierspiel keine neue Epoche geschaffen, obgleich er von der Zeit, eben so gut wie Spohr, dazu berufen gewesen wäre. Aber er hat es (ein charakteristischer Zug) verschmäht; er liebt es nicht, und es ist auch seine Weise nicht, umwälzerisch einzugreifen. Als dogmatischer Künstler bleibt er sich in Allem conform. Eigentlich kamen beide ausgezeichnete Männer als Componisten zu spät; vor Beethoven hätte man sie als die Helden einer neuen Zeit begrüßt und, wie ihn — anstaunend nicht verstanden. (Ein großes Wort für den Künstler.) Nach ihm sind sie zu leicht erklärlich. Sie sind nur eine Stufe unter dem Gipfel. Spohr's Wirken als Componist können wir übrigens, so viel Herrliches (und wir dürfen es nicht anders erwarten) er noch schaffen mag, als abgeschlossen betrachten. Aber auch Mendelssohn wird, wie reich auch seine Zukunft sei, nie eine umgestaltende und gewaltig weiter bildende Epoche hervorbringen, sondern beider Männer Wirken als Zwischenreich bis zu irgend einer großen, mit genialer Urkraft begabten und vom Glücke begünstigten Erscheinung dastehen.

(Schluß folgt.)

Herrmann Hirschbach.

Berichte aus Paris von H. Berlioz.

31.

Die Directionen unserer lyrischen Theater sind gegenwärtig sehr beschäftigt. Man sieht dies aus dem Wechsel des Repertoirs, den Debuts und der großen Sorge für das Gelingen der Aufführung neuer Stücke. In der Oper haben wir glänzende Soireen, indem vor dem Ballet ganze Acte aus dem „Schwur", dem „Liebestrank" und einigen anderen zum Theil bedeutenderen, zum Theil auch weniger gekannten Compositionen mit einem musikalischen Luxus dargestellt werden, welcher bei-

nahe an's Ungereimte streift. Die Musikliebhaber, welche sich im Saale zusammenfinden, werden durch das Anhören der Töne so electrisirt, daß sie, unfähig ihre spasmodischen Bewegungen zu unterdrücken, mitten im Weinen zu lachen anfangen. Die Musiker haben ja ein reizbares Nervensystem! Die Orchestermitglieder lachen aber ganz und gar nicht, ja man könnte behaupten, sie fänden das ganz gewöhnlich. Ei sind das blasirte Menschen! — dem großen Publicum aber ist alles egal. Es wird durch wahrhafte Kunstwerke vielleicht noch weniger erregt, als wenn man ihm „les Prétendus" oder „le Rossignol" oder „le Devin de Village" vorführte. Es bleibt entsetzlich ernsthaft, applaudirt nicht viel und macht sich so wenig bemerkbar, daß man glauben möchte, es gäbe gar kein Publicum.

Meyerbeer hat uns nach einer Abwesenheit von zwei oder drei Monaten wieder besucht. Er wohnte incognito der letzten Aufführung seiner Hugenotten bei und man versichert, daß er ernstlich daran denke, seinen „Prophète" in Scene zu setzen. Crosnier ruht nicht mehr aus. Seine Arbeiten würden indeß eifriger vorwärts schreiten, wären nicht der Abhaltungen so viele, die die komische Oper veranlaßt. Glücklicher Weise arbeiten Textschreiber, Componisten, Sänger, Choristen und Musiker um die Wette.

Ueber Neuigkeiten der Opéra-Comique zu berichten veranlaßt mich

Girard's komische Oper: „Conseil des Dix" in einem Acte, deren Textschreiber, die HH. Leuven und Brunswick, es sich in der That sehr angelegen haben sein lassen, neue Situationen zu erfinden. So beginnt z. B. das Stück, dessen Intrigue sich um eine Art Don-Juan dreht, gleich damit, daß zwei alte Herren aus dem Rathe der Zehn an der Tafel entschlummert sind, beide im Traume zu reden beginnen, beide zugleich aufwachen und beide zugleich einer den andern in Folge des Traumes (sie haben natürlich auch beide Gleiches geträumt) als den Verführer der Gattin mit eifersüchtigen Blicken mustern. Ein Seitenstück zu dieser Situation ist die Scene, wo zehn Frauen unter der Maske der Herren vom Rathe der Zehn Gericht über den Don-Juan halten, hinter dessen Streiche und Ränke zwei derselben, die Gemahlinnen eben erwähnter Herren, gekommen sind. Während des Verhörs müssen die armen Sängerinnen sich in den tiefsten Tönen des tiefsten Registers absingen, doch nach Entfernung des Delinquenten, der natürlich ganz und gar nicht hinter den gewaltigen Bassisten zartflötende Frauenstimmen ahnet, erholen sie sich durch die höchsten Diskant-Töne im eifrigsten Geschwätz und Geschnatter. — Was die Musik zu dieser Bouffonnerie betrifft, so ist sie im Ganzen frisch, lebendig und einfach. Die Ouverture beginnt mit einem Andante, in welchem ein Hornsatz mit Violoncellis einen guten Effect macht. Das Allegro ist nicht ohne Schwung. Das Duett der beiden alten Herren hat dramatischen Effect, doch sind die Ideen nicht eben gewählt, denn es enthält Stellen, die aller Welt angehören. Die Couplets der Sylva sind anmuthig, das Duett der beiden Frauen aber ist reizend, ausgezeichnet in scenischer Erfindung, melodisch, originell und äußerst zart instrumentirt. Schade, daß es nicht länger ist! Die Tenor-Arie, worin der Don-Juan sein Glück rühmt, hat das Unglück, daß sie zu sehr an die berühmte Leporello-Arie erinnert. Die Couplets, welche er während des Verhörs singt, machen Effect und sind sehr elegant. Dieses zweite Werk des Componisten, welches noch mit größerer Sorgfalt ausgeführt ist als das erste, hat sich eines glücklichen Erfolges erfreut, nur wünschte ich, daß Girard sich zu weniger frivolen und breiten Sujets wenden möchte.

Edmond Larivière.

Wir haben in ihm einen Virtuosen verloren, dessen Verdienst alle Anerkennung heischt und dessen Kunstfertigkeit auf der Harfe um so höher zu achten ist, als das Studium dieses poetischen Instruments in unsern Tagen mit großem Unrechte sehr vernachlässigt wird. Edmond Larivière starb zu London in einem Alter von 31 Jahren in einer Zeit, wo seine musikalischen Fähigkeiten sich vollständig zu entwickeln begannen. Auch im Fache der strengen Composition hat er sich mit vielem Glück versucht. Er hat eine Symphonie geschrieben, welche durch Frische des Styls und Originalität der Ideen bemerkenswerth ist. Ein wahrer Sohn der Musik scheute er weder Aufwand von Zeit noch Anstrengungen, ihr seine Huldigungen darzubringen. Ruhig, abgeschlossen, kein Freund von vielen Complimenten war er bei edlem Geschmack der Erste und Letzte auf den musikalischen Kampfplätzen unserer Tage. Seit 15 Jahren war ich gewohnt ihn, wenn er seine Töne in die des Orchesters nicht mischte, auf seine Harfe gestützt, sanft und still lächeln zu sehen, wenn ihm ein Stück schön dünkte. Wir haben einen wahrhaften Verlust erlitten und fühlen ihn tief. —

Skizzen aus dem Musikleben zu Darmstadt.
(September 1842.)

Musikalische Landpartie des Musikvereins für Dilettanten.

Am 4ten September, in der Frühe, machte der hiesige Musikverein für Dilettanten, zur Feier seines zehnjährigen Bestehens, einen musikalischen Ausflug in die nahegelegene Bergstraße. In den Ruinen der vier Stunden von hier entfernten Ritterburg Auerbach wurden von einem sehr zahlreich versammelten Chor von

Damen und Herren verschiedene Chöre ohne Begleitung ausgeführt. Zu Anfang eine wundervolle Preghiera aus dem 16ten Jahrhundert, deren Verfasser nicht bekannt. Derselben waren, anstatt des lateinischen Urtextes, der ein Gebet an die heilige Jungfrau enthält, passende deutsche Worte, an die heilige Cäcilia gerichtet, unterlegt.

Diesem Chor folgten: der bezaubend schöne „erste Frühlingstag" von Mendelssohn; einige Madrigale aus dem 16ten Jahrhundert: „O'er desert plains and rushy meers" (Es grünt kein Reis) von Waelrant (1590); — „Quando ritrovo la mia pastorella" von Constantius Festa (1541) u. a. m. Nachdem ein Faß Wein mit tragi-komischem Pathos feierlichst eingesegnet und angezapft war, folgten Männerchöre: „Setze mir nicht, du Grobian" von Mendelssohn; „Jäger's Abschied" von demselben; „Fröhlich ohne Furcht und Beben" von Ries; „Die fernen Berge" von Reinhard Fuchs (Mitglied des Vereins); „Heitrer Lebenslauf" von dem Director des Vereins C. A. Mangold ꝛc. — Die Chöre, welche ausgezeichnet gut gingen, übten eine magische Wirkung auf die Sänger selbst und das aus Verwandten und Freunden derselben bestehende Auditorium aus.

Bei der festlich geschmückten Mittagstafel unter den Linden im Fürstenlager zu Auerbach, — nachdem des festlichen Tages in Versen und Prosa genügend gedacht, auf das fernere Bestehen des Musikvereins, auf das Wohl seines Directors und mehrerer verehrten Anwesenden äußerst hübsche, zum Theil sehr pikante, die allgemeine Heiterkeit noch mehr anfachende Toaste ausgebracht waren, — wurde vom Hofcapellmeister Mangold die Aufmerksamkeit auf unsern unvergeßlichen Mozart, dessen Denkmal in diesen Tagen in Salzburg feierlichst enthüllt werden sollte — gelenkt und der ihm ausgebrachte würdige Toast mit Begeisterung aufgenommen. —

Nachmittags wurde ein Spaziergang über's Gebirge nach Schönberg veranstaltet. In der dortigen, auf einem Hügel, mit der Aussicht in ein wunderschönes Thal, isolirt gelegenen neuen Kirche hatten sich, auf den Ruf, daß der Verein hinkommen würde, die Honoratioren der ganzen Umgegend eingefunden. Statt der anfangs projectirten „Schöpfung" von Haydn konnten jedoch nur einzelne, dem Orte anpassende, religiöse Gesänge ausgeführt werden. Von da ging der Zug, gesellige Canons anstimmend, nach Bensheim. Gegen elf Uhr Abends langte man mit Familienwagen in Darmstadt wieder an. Niemand konnte begreifen, wie schnell ihm der auf so sinnige Weise verlebte Tag entschwunden war. Am folgenden Tage ward auf dem Herrgottsberge, eine halbe Stunde von hier, Nachfeier gehalten.

Abermals hat auch hier wieder die Musik dazu beigetragen, Leute aus den verschiedensten Ständen gesellig zu verbinden — und diese musikalische Landpartie, die erste, die man hier, gegen das allgemeine Vorurtheil, auszuführen wagte und die in jeder Beziehung so äußerst nach Wunsch ausfiel, kann als ein bedeutender Fortschritt im geselligen Leben unsrer Stadt angesehen werden. — J. Stern.

Aus Reichenberg.

(Das Musikfest daselbst.)

Am 21sten und 22sten August fand hier das dritte große Musikfest unter Mitwirkung von 300 Personen statt Am ersten Tage wurde gegeben: „das Weltgericht" von F. Schneider. Die Solopartieen der Leistung waren von Dilettanten besetzt, und freilich, mit Ausnahme der Dem. Oppelt, des Hrn. Reiner und des Hrn. Friedrich, nicht immer vollkommen. Glanzpuncte des heutigen Festes aber waren die Chöre, welche fleißig einstudirt und ausgezeichnet ausgeführt warden. Das Orchester hielt sich recht wacker, besonders im 3ten Theile, der viel abgerundeter und begeisterter ausgeführt wurde als die vorhergehenden. Der Beifall war eben von der Art, die bei Werken dieser Gattung am meisten ehrt. Der Zuspruch war zahlreich, die Hitze drückend. Hr. Organist Anton Proksch leitete die Chöre und Hr. Chorrector Florian Schmidt dirigirte das Ganze. —

Als Einleitung zum Feste gab Hr. A. Proksch am Vormittage in der Decanalkirche ein Orgelconcert und bewährte sich darin als einer der ersten Organisten von ganz Böhmen. Prag hat keinen aufzuweisen, der sich mit ihm messen könnte. Er spielte u. a. Concertino von Rink, Phantasie von Hesse und Präludium und Fuge in A-Moll von J. S. Bach, in welcher letzteren Piece er bei der fertigen Behandlung des Pedals die Musiker zur Bewunderung hinriß.

Am 2ten Tage große Akademie. Die 1. Abtheilung enthielt Mendelssohn's „Lobgesang", welcher ungemeinen Beifall erhielt; nur traten die Solopartieen zu unvortheilhaft hervor, dagegen entschädigten uns die gewaltigen Chöre. Die 2te Abtheilung, welche mit F. Kittl's neuer Symphonie D-Dur 1ster Satz begann, aber kalt aufgenommen wurde, bot mehr Mannigfaltigkeit dar. Hr. Maschke, Mitglied des Zittauer Stadtmusikchors, entwickelte in einem Concertino für die Baßposaune von F. David eine bedeutende Geläufigkeit und angenehmen Vortrag auf diesem schwierigen Instrumente. Hr. S., ein Dilettant aus Prag, spielte Variationen von Hüttner auf dem Violoncello unter aller Mittelmäßigkeit. Der Glanzpunct des Abends aber war das Concertstück für das Pianoforte von C. M. v. Weber, in welcher die ausgezeichnete Pianistin Frl. Emma Finke ihre Meisterschaft entfaltete, und so seltenen Erfolg hatte, daß sie nicht nur mehrere Male gerufen wurde, sondern den Schlußsatz wiederholen mußte. Ihr Spiel ist brillant, nett, ihr Vortrag wahrhaft schön, ausdrucksvoll, zart und schmelzend, ihr Anschlag sicher und präcis. Zum Beschluß: Titl's „nächtliche Heerschau". — R.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 26. Den 27. September 1842.

Willst sie aber näher kennen,
Sieh auf's Rechte, sieh auf's Schlechte:
Was sie ganz fürtrefflich nennen,
Ist wahrscheinlich nicht das Rechte.

Göthe.

Ein Wort über den Mißbrauch des musikalischen Treibens im Allgemeinen, und über die edlere Tendenz der Lieder-Vereine *).

Musik ist der Freudenruf der ganzen civilisirten Welt. Ihr Lorbeer grünt in Italien sowohl wie im nördlichen Scandinavien, an der Grenze der Osmanen wie am Ural, in den Pyrenäen wie auf der britischen Insel. Musik ist das Kriegsgeschrei jener Legionen, die, jemehr sie um dieselbe streiten, sie am wenigsten erobern. Sie ist der Siegesgesang der Thyrsus-geschmückten Bachantinnen, und — das Schwanenlied des guten Geschmacks. Wir erquicken uns an Bach's classischem Ernst, an Beethoven's Zauberschlägen, an Mozart's Geistersprache, und ergötzen uns nichts destoweniger auch an französisch-italienischen Leuchtkugeln. Wir würdigen das Gute, wo wir es eben finden, und entbehren es nicht, wo es fehlt.

Gewohnheit, Langeweile, Neugierde, mitunter auch Schönheitsgefühl sind die Motive, die uns zu der Tonkunst zahllosen Tempeln leiten; aber mit Uebersättigung, Frost, Schwindel, und selten nur befriedigt, verlassen wir deren Schwellen wieder. Der Resonanzboden des allgemeinen Urtheils ist aus Zeitungsblättern zusammengesetzt, wovon sich jedes Zoll ein Orakel dünkt.

Es wird viel Musik auf dieser Welt gemacht. Fast auf jeder Seele lastet ein Musiklehrer. Seitdem die strengere Schreibart abgekommen, seitdem die Fuge, die Sonate, das Streichquartett ꝛc. immer seltener worden, seitdem haben wir uns Straußenmagen angeschafft, um die Lieferungen fremder Gastronomen gehörig verdauen zu können; und es geht auch ganz gut. Unsere tradirten Opern müssen herhalten. Sie sind die Quellen aller Qualen des reinen Kunstsinnes. Aus ihnen fließen in Strömen hin, alle Schranken des Gesetzes durchbrechend, der Rondo's, Phantasieen, Variationen und Tänze Unzahlen mit ihren frevelhaften Titeln. Sie ersäufen unsere deutschen Barden und löschen aus jedes glimmende Streben des tieferfühlenden Talents. Pfennigmagazine verdrängen die Goldminen des ernsten Genius. Systeme aus schlüpfrigen Opern-Cabaletten gebaut bilden die Oberonswolke, welche den getäuschten Schüler gleich im ersten Monat hoch oben auf den Parnassus führt; und sein Bewußtsein ihn erstiegen zu haben, bleibt zurück, bei der staubbedeckten Scala. Der Lehrer ist fertig, ehe er noch ein rechter Schüler geworden; und Mechanismus ist der Mentor des Geistes!

So steht nun der Mißbrauch in seiner üppigsten Blüthe; und selbst in unserm musengefälligen Deutschland hält der Mode-Satyr mit seiner buntschäckigen Jacke seinen Fastnachts-Dienstag, und wirft neben dem Weihrauch auf Uraniens Altar ungestraft sein Teufelskraut —. Das hätten sich jene Geister nicht träumen lassen, die ihre Saaten tief in die Furchen unseres classischen Bodens gestreut haben —. Und leider ist beides aufgegangen, nur mit dem Unterschiede, daß giftiges

*) Vortrag bei Gelegenheit des letzten Frankfurter Sänger-Vereins, am 20. August d. J. gehalten von Carl Gollmick, Director der dortigen Liedertafel.

Schlingkraut sich vermessen an die hesperische Frucht anrankt, gleichsam triumphirend. Ach! ich sehe den edlen deutschen Hypogryph von Legionen Hornissen überwältigen!

*

Deshalb that es Noth, daß wenigstens der Volksgesangs eine Freistatt gefunden, wo er noch in seiner Reinheit erscheint, wohin noch nicht die Mißbräuche der Kunst gedrungen. Und diese Freistatt ist jeder Liederkreis, dessen noch anspruchlos gebliebene Gesänge unverkümmerten Genuß gewähren, wo man noch die Rosen der Kunst ohne Dornen pflückt, wo sich die Geister lieben, ehe sich die Körper begegnen, und wo endlich das Lied in jedes deutschen Mannes Brust zur Flamme wird, die auch das Eisen härten kann, wenn es gelten sollte für deutsche Ehre, für deutsche Freiheit, und für seinen Heerd zu kämpfen. —

Deshalb möge von unsern Liederkreisen der Dämon der Zeit: Uebertreibung, ferne bleiben, und wir das stille Glück unserer Gesänge nie gegen die unruhigen und lauten Gefühle des Ehrgeizes und der Ruhmsucht vertauschen, welche uns ja wieder in den Tumult einer Welt zurückwerfen, dem wir entfliehen wollten.

Leider aber ist es der Schlange Eitelkeit schon gelungen, deutsche Sängerkreise zu versuchen und aus ihrer Bahn zu locken. Leider sind hier und da schon Liedervereine ihrer Tendenz untreu geworden, und haben sich über ihre Sphäre und ihre Kraft erhoben. Aus dem erquicklichen Liede sind massenhafte Concerte geworden, die freilich mitten in ihrer Wirksamkeit nicht selten in sich selbst zerfielen, gleich dem aufgehäuften Gerölle einer Sanduhr. — Was haben sie dabei gewonnen, als die Ueberzeugung, daß es nicht möglich ist, bei ungenügenden Vorbereitungen, aus so heterogenen Elementen ein edles ganzes Kunstgebilde zu formen; und daß bei solchen Musikfesten, die Musik am Ende Nebensache geblieben ist. Statt des erhebenden Nachklanges, den das Lied erweckt, sind ökonomische Nachwehen, statt geistiger Erstarkung ist Erschlaffung eingetreten, die so lange fortwuchert, bis eine Vorstellung des Ehrgeizes zu einer vielleicht noch übertriebenern stachelt, und am Ende der Zweck von den Mitteln verschlungen wird. — Und ist dann wohl der Verlust so vieler Zeit, sind die Folgen einer Gastfreiheit, welche, wie die Heuschrecken des Moses, ganze Gegenden verzehren, ist die Abstraction vom häuslichen Heerde und von den Geschäften, geben alle diese musikfestlichen Opfer wohl Ersatz für den bald verblichenen Purpur eines mißverstandenen Ruhms, oder entschädigt vielleicht eine ostentative, ihren Gegenstand verdächtigende, oder eine diplomatische Kritik dafür? Denn wehe allen Sängerfesten, die aufhören Liederfeste zu sein, sobald ein ehrliches Urtheil über sie kommt?

Aber ich fühle, daß mich mein Gegenstand hinreißt, und ende lieber. Doch fühle ich auch, zu gleichgesinnten Freunden ein Wort zu seiner Zeit gesprochen zu haben.

Könnten doch die Lüfte, die unsere Gesänge wiegen, auch diese Worte nach allen Gegenden tragen, wo der Enthusiasmus für den Gesang sich zu einem Paroxismus steigerte, der ihm dasselbe Schicksal bereiten wird, das die übrige deutsche Tonkunst getroffen hat.

Deswegen, meine Freunde, halten wir treu an den einfachen Grundsätzen, die zuerst die deutschen Sänger vereinigte, und lassen wir unsere Lieder der unmittelbare Ausfluß unserer Gesinnungen bleiben. Nur das, was man versteht, kann aus dem Herzen kommen, und nur mit dem Herzen können wir Gott und die Liebe und die Freundschaft preisen, und unsere verbrüdernde Geselligkeit, und das herrliche deutsche Vaterland! —

C. G.

Die Verschwörung der Heller.

Romanze in Prosa.

Von Florestan.

Das Volk der Moneten ist ein weithin bekanntes. Ihre Bedeutung in der modernen Welt, die merkwürdigen Schicksale einzelner Stämme, die kaum zu verfolgenden Irrfahrten der Einzelnen, ihre geheimnißvollen Wanderungen von Pallästen zu Hütten, über Land und See — wer über alles dies nachgedacht, wird zugeben müssen, es verlohne sich des Studiums der Geschichte dieses Volkes, seines Charakters und vor Allem seiner Sprache. Von den tausend abenteuerlichen Geschichten, die ich von ihnen weiß, erzähle ich heute eine nur: die Verschwörung der Heller gegen die Goldstücke.

Es war einmal ein Heller, dem war's nicht recht, daß er kein Goldstück war. In dem immens bevölkerten Staat, dem er angehörte, war sein Zeichen 0,1. Wir wollen ihn der Kürze halber auch so nennen. 0,1 war wie gesagt ein geborner Heller. Schon von früher Jugend war es sein höchster Wunsch, nur einmal in die Nähe eines Fürsten zu kommen. Einmal schon ganz nahe daran, erkannte ihn der Fürst und warf ihn unwillig wieder einem Armen in den Hut. Von da an bemächtigte sich des 0,1 ein ungemeiner Haß gegen Alles, was mehr war denn er. Hätte übrigens der Fürst das seltsame Gepräge unsers Helden genauer betrachtet, wer weiß, ob er nicht das scurrile Monstrum in sein Münzcabinet aufgenommen. Die Vorderseite von 0,1 zeigte nämlich einen Doppelkopf, von dem der eine genau einem Don Quixotte, der andere einem Stück Bösewicht ähnlich sah. Auf dem Revers stand aber mit großen Buchstaben: Omnia ad majorem Dei Gloriam. Die letzte Inschrift auf dem kleinen Ding nahm sich aus ungefähr wie jener Riesen-Orden, den einmal ein launiger König seinem eitlen Narren zur Strafe umgehangen, und den er an einem großen über dem ganzen Corpus weggehenden Band nun sein Lebelang hinter sich herzuziehen hatte.

Das bisherige Leben von 0,1 war bis hierher im Ganzen ein einsames, contemplatives. Niemand wußte von ihm. Später war er durch Zufall in einen Klingelbeutel und von da in die Tasche eines Geistlichen gekommen, mit dem er sogar einmal die Kanzel betreten. Es war doch etwas. Denn eine ungemessene Eitelkeit, ein unbezwingliches Verlangen, in die Kreise Größerer und Mächtiger zu gelangen, waren wie gesagt hervorstechende Charaktereigenschaften unsers Helden.

Ein Zwischenfall stachelte seinen Muth nur noch mehr in die Höhe. Eine schöne Dukatin hatte sich in den Schatz des Diakons verirrt; ihre wunderschöne helle goldene Stimme machte das größte Aufsehen, und oft in Nächten erklang sie durch die Stille der Pfarrwohnung und entzückte alle Moneten, die da aufgehäuft lagen. Heller sah, hörte, verliebte sich in sie, und er warf sich nun eifrig auf die Musik aus doppelten Gründen, einmal weil sie gerade Mode in der Nation war, die von jeher ein großes Klangtalent hatte, dann auch, weil er so der schönen Dukatin näher zu rücken, ihr sogar durch öffentliche Lobeserhebungen nützen zu können glaubte; denn etwas mußte er doch jedenfalls von der Höhe und Tiefe der Töne verstehen, um sich darüber auslassen zu können.

Nirgend aber wüthet das Schicksal wohl grimmiger, als in der Münzenwelt; kaum daß sich ein paar Individuen flüchtig kennen gelernt, reißt eine unerbittliche Hand die Befreundeten auseinander. Der Glücklichen, die sehr lange mit einander verkehren, bei einander ruhen dürften, giebt es nicht zu viele. So ward auch 0,1 von der schönen Sängerin bald getrennt und kam in die Privatkasse eines schwäbischen Bürgermannes. Aber das Bild der Sängerin wich nicht aus seinem Kopfe; er entwarf allerhand Pläne, sich bei ihr wieder in Erinnerung zu bringen, und kam endlich auf den kühnsten, auf ein Buch, auf ein „Universal-Central-Lexikon aller denkwürdigen Münzen, ihrer Curse, ihrer Schicksale &c. &c." — Kupfer versteht zu rasseln, und 0,1 ließ es in Gesellschaft einiger Anderen nicht daran fehlen, sein Unternehmen in der Welt bekannt zu machen, für das er auch einige gehenkelte Thalerstücke und Schaumünzen zu interessiren verstand. Das Buch schwoll mit der Zeit zu einem riesigen an und das allgemeine Urtheil lief dahinaus, es vereinige so viel Gutes und Schlechtes, vermische Dummes und Wahres in so lächerlicher Weise, wüßte so wenig über den gegenwärtigen Zustand des Münzenwesens, daß nur unsre Nachkommen zu bedauern wären, die solchen Büchern etwa Glauben schenkten. Namentlich zeichneten sich 0,1' eigene Artikel aus durch eine gelehrte dunkle Gespreiztheit, die an Theophrastus Paracelsus Bombastus ab Hohenheim erinnerten, der man es ansah, der Verfasser suche Gegenstände zu erforschen, die er nie vor Augen gehabt. Auch unparteiisch war der Foliant nicht sonderlich (und wie konnt' es das); so war z. B. ein Freund des Heller, auch ein Heller, unmäßig gelobt, während der und jene seltene Carl's- und Augustd'or aus dem und jenem Jahre gar nicht genannt war &c. &c. Was aber den schlimmsten Schatten auf 0,1 warf, war daß er im Arbeitsfeuer ganze fremde Aufsätze für seine eignen angesehen, mit andern Worten, daß er wie ein Rabe tapfer zusammen gestohlen, überall her, auch Schlechtes und Mittelmäßiges nicht verschont, um so leichter der Entdeckung zu entgehen.

Die Sache endigte nicht gut; der Verleger des Lexikon's schrieb gegen seinen eignen Redacteur, die in's Unternehmen gelockten einzelnen Schau- und gehenkelten Thalerstücke zogen sich einzeln zurück; es gab Zank über Zank. Die Sensation, die das Buch auf die Gebildeten und Mächtigen des Adels hervorbringen sollte, war auch nicht die gehoffte. Im Gegentheil, man sagte sich offen: Einem Heller steht kein Urtheil über den Louisd'or zu.

Dies brachte den 0,1 immer mehr gegen die Goldstücke auf, und schon da stiegen in ihm allerhand Pläne auf, wie sie am besten aus der Welt zu schaffen seien. Auch Pläne andrer Art in Menge fuhren ihm durch den Kopf; er schrieb Bücher über Bücher, machte aus dem Lexikonfolianten einen Octavband, aus diesem eine Taschenausgabe, er machte Operntexte, er erläuterte Bibelstellen, er wäre gern Theaterintendant geworden, er wollte eine Musikhandlung errichten. Von allen diesen gewann endlich der die Oberhand, einen „Verein gegen das Betteln" zu gründen; denn so glaubte er am ersten aus der niedrigen Sphäre zu kommen, in der er nun einmal festsaß. Der Verein war bald constituirt; Ehrenmitglieder wurden ernannt (correspondirende verstanden sich ohnehin); es wurde ihnen erklärlich gemacht, wie nur durch solche Maßregeln ein allgemeiner Wohlstand befördert, der Stolz und Reichthum einiger Hochmüthigen gebrochen würde. Die Ehrenmitglieder selbst wurden es nur unter der Bedingung, daß sie auf eine herauszugebende „Zeitung" abonniren mußten. Ein mitleidiger Großer ließ sich auf „submissestes" Ansuchen des Hellers sogar herab, selbigen vergülden zu lassen und ihm den Titel eines „gefürsteten Hellers" beizulegen; kurz Nulleins jubelte.

Freuden und Leiden wechselten jetzt in dem Leben unsers Helden; nur dahin konnte er es trotz der Vergüldung und des Titels nicht bringen, daß ihn die Goldstücke für ihres Gleichen genommen hätten. Hätte ihn ein einziger einmal: „Bruder Louisd'or" angeredet, er wäre der glücklichste gewesen; ja eine bloße Verkennung konnt' es ihn schon machen.

Je klarer bald der eigentliche Zweck des Gründers des „Bettelvereins" wurde, — je mehr man sah, wie es dem Heller in der Reibung mit edlerem Metall nur um seinen eignen Glanz, wie es ihm nur um Ehrenmitglieder, d. h. Abonnenten seiner Zeitung zu thun war (am liebsten hätte er gleich die ganze Welt zum Ehrenmitglied gemacht), — je mehr zerfiel der Verein in sich selbst, und der gefürstete Heller befand sich bald wieder unter seines Gleichen, und namentlich verschmolz er in Freundschaft mit einem plumpen groben Dreierstück, welchem Bunde sich später, wenn auch nur im Geheimen, ein außer Cours gesetzter Gulden anschloß. Denn nirgends in der Welt gilt der Spruch: „Gleich und Gleich gesellt sich gern" mehr als in der Münzenwelt. Oder ihr hättet nie die Unruhe eines Louisd'ors bemerkt, wenn er sich zufällig in niedriger Gesellschaft befindet, wie er sich bald davon macht und nicht ruht, bis er wieder unter seines Gleichen und in die prächtige Umgebung gekommen, die ihm von Haus aus gebührt. Zwar er kann auch oft Glück stiften in der ärmlichen Hütte des Bauern; viel öfter aber Unglück. Kurz „Gleich und Gleich gesellt sich gern". —

Wir müssen das Gepräge der andern Bundesgenossen unsers 0,1 etwas genauer betrachten. Auf der Vorderseite des erstern befand sich ein ungeheurer Goliathskopf, dessen Ausdruck sich zwischen Dummheit und Auswendig-gelernt-haben schalkhaft hin und her wiegte; auf der Kehrseite standen die Worte: „Ich bin mir selbst der Höchste". Der andre zeigte ein ganz entgegengesetztes Gesicht, einen schlau-schmunzelnden Jesuiten auf der Vorderseite, auf der hintern einen von einem starken Winde bewegten Mantel mit dem bekannten: I. H. S. V.

Wir kommen jetzt dem eigentlichen Zeitpuncte der Verschwörung immer näher. Auf den vielen Kreuz- und Querzügen, die 0,1 und der Dreier im Lande herum machten, begegneten sie sich denn einmal in einer Weinstube. Sie waren außer sich vor Freude; denn sie hatten früher sich noch nicht persönlich gesehen und kannten sich nur aus ihren Schriften.

Dreier war nämlich ein leidenschaftlicher Anhänger des alten Münzwesens, namentlich des niederländischen; ihm war nichts recht an der Neuzeit; am liebsten hielt er sich bei recht verrußten, kaum noch kennbaren alten Münzen auf, und hatte über eine erst jetzt entdeckte sogar ein Schriftchen edirt. Die neuen Freunde verschlangen sich einander beinahe vor Achtungsbezeugungen, obgleich im Grunde keiner von dem Andern viel hielt, beide nur in ihrem Hasse gegen das übermüthige Gold zusammentrafen. Sie waren so glücklich, die ganze Nacht neben einander liegen zu dürfen, wo sich dann ungefähr folgendes Gespräch entspann:

Der Heller: Bruder, das hochmüthige Wesen einiger Goldstücke fängt an mir nach und nach fürchterlich zu werden.

Bruder, auch mir, entgegnete der Dreier.

0,1: Hab' ich nicht alles gethan, unsern Stand zu Ehren zu bringen? Hab' ich nicht hundert schlaflose Nächte zugebracht? Ist mein „Universal-Central-Lexikon" nicht vom Tajo bis zur Newa bekannt? Und was hab' ich davon? Ueberall Verkennung, nichts als —. Hier weinte der gefürstete Heller einige bittre Thränen; aber, sich schnell in die Höhe richtend, setzte er hinzu: Bruder, es muß sehr anders werden.

Der Andere sann lange nach; in diesem Goliathkopfe erschienen Gedanken nur wie Zugvögel, alle Jahre zweimal höchstens. Am liebsten aber träumte er von vergangenen Zeiten, und donnerte nur zuweilen wie aus dem Schlafe fahrend einen Fluch auf die Jetztwelt.

Der Heller fuhr leiser fort, da ihm Jener nicht antwortete: „Bruder — eine Verschwörung — —". Er flüsterte immer leiser; ich hörte nur noch die letzten Worte: „— und dann, wenn wir oben auf dem Throne sitzen, dann soll dies verhaßte Gold unsre Füße blank scheuern, und wir wollen uns erlaben an seiner Erniedrigung, und Du wirst mein erster Sovereign".

Aber, entgegnete vergnügt der Andre, einen Degen und Perücke beding' ich mir aus, wie bei meinen geliebten niederländischen hohen Ahnen. Und dann noch, Freund: wollten wir nicht den Ex-Jesuiten mit in das Complot ziehen — — ?

Er setzte dies dem Heller genauer auseinander. Jener gab nur ungern nach, „denn der Schlaukopf könne ihnen leicht über ihre eigenen wachsen". Endlich aber schlug er, schlugen beide ein. Der Plan des Angriffs gegen das Gold wurde noch erwogen, Stunde und Ort bestimmt. Man schied in der freundschaftlichsten Aufregung.

Der gefürstete Heller machte jetzt die letzten und höchsten Anstrengungen, und bot alles Kupfer, dessen er im Lande ansichtig wurde, zum Kampf gegen das Gold auf. Die Verschwörung sollte in *** , als dem verhaßtesten Orte, wo das meiste Gold versammelt war, ausbrechen; man wollte es da in Masse angreifen, hoffte es durch die Last des Kupfers ganz zu zerdrücken, in jedem Falle gehörig zu entstellen.

Eines Abends, — so erzählte mir ein gütiger, sehr reicher Mann — als ich mich kaum schlafen gelegt, höre ich in meinem Cabinet, wo meine wenigen Kostbarkeiten beieinander liegen, ein sonderbares grobes Gepoltere, und zwischen hindurch fröhliche Klänge wie von Goldstücken. Ich leuchte in die Stube und habe da einen komischen Anblick.

Ein Haufen meistens alter außer Cours gesetzter Kupfermünzen wälzt sich schreiend und schimpfend nach einem Kranz offen daliegender schöner Goldstücke zu, zwischen denen auch einige Perlen und Edelsteine lagen. Mir war es zunächst um die letztern zu thun, die sich weniger vertheidigen, leicht beschädigt werden könnten. Mit Gold hat es schon weniger Gefahr. Offenbar war es die Absicht des groben Kupfers, meine Lieblinge anzugreifen, die lachend dem Heerzug entgegensahen. Endlich wird mir das Lärmen und Toben zu toll; ich werfe das Kupfer in seine Kiste und setze es in die eine Schale meiner Geldwage, und das Gold in die andere.

Lumpenpack, seht was ihr seid!

Da zog das wenige Gold das Kupfer lachend und deckenhoch in die Höhe, daß Wage und Kiste polternd herunterfielen und das erschrockene Kupfer sich unter Tisch und Stühle zitternd verkroch. Es war ein lustiger Anblick.

Was weiter aus den Haupträdelsführern geworden, weiß ich nicht. Der Ex-Gulden soll, Pläne brütend, in einem Jesuitenkloster festsitzen; den vergüldeten Heller will man in einem Kaufladen als Rarität mittendurch festgenagelt gesehen haben, wie man es mit falschem Geld macht; der Dreier aber soll sich unweit Berlin in der Sandwüste dort verloren haben. —

Vermischtes.

*** Ein dankenswerthes Unternehmen ist die Herausgabe besonderer Kataloge aller im Druck erschienenen Compositionen namhafter Componisten, von denen bei Louis Rocca in Leipzig bereits fünf Nummern erschienen sind. Die zuerst gewählten Componisten sind: Franz Schubert, Mendelssohn, Chopin, Thalberg und Kücken. Die Kataloge sind höchst sorgfältig nach der Opuszahl geordnet, mit Angabe der Dichter und des Textes bei Gesangcompositionen, ferner der Tonarten, der Verleger, der Preise und der vorhandenen Arrangements versehen und sehr gut im Druck ausgestattet. Bei der Genauigkeit, mit der das Ganze geordnet ist, wäre es vielleicht wünschenswerth, daß bei künftigen Verzeichnissen auch die Dedicationen genannt würden. —

*** Dr. Strauß hat sich am 4ten Septbr. mit Frl. Agnes Schebest in einem Dorfe unweit Heilbronn wirklich vermählt. Das Journal des Debats setzt dieser Nachricht aus eigner Erfindung hinzu: „der Ceremonie hätten außer Justinus von Körner, einer der gelehrtesten Oekonomen Deutschlands, auch Spohr (!), Lachner (!), Schneider (!), Mad. Schröder-Devrient (!), Mad. Gentiluomo (!) und andre große Künstler beigewohnt". —

*** Am 11ten September wurde in der Kirche von Sevres die Messe eines 13jährigen Knaben aufgeführt, die große Wirkung auf die Zuhörer ausübte. Der Knabe, Namens Renaud, begleitete seine Composition selbst auf der Orgel. Die Königin von Frankreich und die Herzogin von Orleans interessiren sich auf das lebhafteste für das jugendliche Talent. — (J. des Debats.)

*** Es bestätigt sich nach den sichersten Nachrichten, daß an alle dem, was Hrn. Liszt in St. Petersburg Unangenehmes begegnet sein soll, namentlich daß er bei Hofe in Ungnade gefallen, kein Wort wahr ist. Liszt wird nächsten Winter wieder nach Rußland gehen, diesmal auch nach Moskau. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 27. Den 30. September 1842.

Die neuern deutschen Musikschulen (Schluß). — Aus Paris. — Aus London. — Notiz. —

Greif', Sänger, wieder in den eignen Busen,
In deines eignen theuren Volks Geschichte!
Da oder nirgends wohnen deine Musen.
G. Herwegh.

Die neuern deutschen Musikschulen.

(Schluß.)

2. Vocalmusik.

Wenn es je eine Zeit gab, wo die Gegner deutscher Musik ihr vorwerfen konnten, sie habe von jeher die Vocalmusik neben der Instrumentalmusik vernachlässigt, so wäre es jetzt der Fall, wo das schönste Erzeugniß der Vocalmusik, die Oper, bei uns so gänzlich brach liegt. Mit C. M. v. Weber starb unser letzter Epochenmann derselben. Diejenigen, welche seine Schule fortpflanzen wollten, scheiterten meist; nur Marschner hat sich unter ihnen allen einen bedeutenden Namen erworben. Aber auch er schweigt jetzt. Und in der That ist, so gern auch Weber'sche Opern gehört werden, die rechte Stimmung für diese, ganz natürlich in der romantischen Literaturperiode wurzelnde Richtung eigentlich vorüber. Wir persönlich ziehen die Gefühlsoper und die gedrungene, classische Musikweise, wie sie im „Fidelio" vertreten wird, weit vor. Auf diesem Wege scheint zum Theil Spohr gewandelt zu haben; doch er läßt gleichfalls nichts mehr von sich hören, und diese allgemeine Stille unterbrechen nur zuweilen Lortzing mit seinen mehr geschickten als musikalischen Opern, Kreutzer, Reissiger (in neuester Zeit auch Lachner), und einige andere Geringere von Ruf. So kann freilich Deutschland gegenwärtig nicht mit Italien und Frankreich in die Schranken treten, noch dazu, da alle unsern neueren Operschreiber aus Mangel eigenen Geistes (denn wahre Talentkraft beugt sich nicht) mehr oder weniger von den französischen entlehnen. Dieser Zustand ist trostlos und gründet sich auf die dem deutschen Operncomponisten entgegenstehenden außerordentlichen Schwierigkeiten, was junge, fähige Talente von dieser Bahn abschreckt. Vergebens sehen wir uns freilich unter diesen Umständen nach einer eigenthümlichen deutschen Opernschule um. Ueberall Abtrünnigkeit von der edlen Weise der Altvordern, und eine Unfruchtbarkeit gegenüber der uns überschwemmenden Fluth seichter, widerwärtiger, ausländischer Opern, die auch für die Zukunft nur Trauriges verheißt. Wir können daher, so seltsam es auch klingt, nichts über eine eigene deutsche Oper sagen; denn sie existirt gegenwärtig nicht. Das Vaterland Gluck's und Mozart's schwört jetzt zu den Fahnen Auber's und Adam's. Einen großen Theil der Schuld trägt der so überhand genommene Dilettantismus, der auf seinen untersten Stufen nur durch die schlechtesten Producte befriedigt werden kann. Dies ist der eigentliche Krebsschaden des ganzen heutigen Musikwesens. Alles will spielen und singen, und ein Haufen schlechter Musiklehrer thut das seine, die Sache noch in's Schlimmere zu treiben. Nur so ist das Glück erklärbar, das eine Menge fader Liedercomponisten bei'm Publicum macht. Eine Compositionsgattung, worin der Deutsche von jeher alle andern Nationen weit übertroffen hat, und die ihm in dieser Ausbildung ganz eigen. Tiefe, schöne, ausgesprochene Melodie findet übrigens der scharfe Blick selbst unter den heutigen bessern Liedercomponisten selten; man hilft sich meist durch Routine so gut es geht. Das Beste in diesem Fache wird immer noch durch Norddeutsche geleistet; die Namen der vorzüglichsten Liedercomponisten brauchen wir bei ihrer allgemeinen Bekanntheit wohl nicht anzuführen. Möge man uns nur nicht endlich mit diesem Genre erdrücken. Aus Verzweiflung oder Unfähigkeit

zu größern Formen hatte sich vor Kurzem ein Theil der jüngern Vocalcomponisten auf das Singspiel geworfen. Aber auch damit wollte es nicht fort. Nach unserer Ueberzeugung haben wir von den ältern und auch den sogenannten berühmtesten jüngern Componisten, so ernst auch ihr Streben sein mag, nichts Ausnehmendes für die Oper zu hoffen. Es fehlt den Meisten an großem, entschiedenem Melodietalent, das unerläßliche, hier im höchsten Grade in Anspruch genommene Erforderniß, ohne dessen Genügen nichts eigentlich Wirksames und darum Dauerndes für die Bühne geleistet werden kann.

Von dem Drange, dem Publicum zu gefallen, getrieben, fand, nach den glänzenden Erfolgen des „Paulus" von Mendelssohn, eine Zeitlang ein Wetteifer in Oratoriencompositionen statt. Aber diese künstlichen, nicht in der Zeit wurzelnden Erscheinungen schwanden eben so schnell, wie sie aufgetaucht waren, wenn auch wegen der Unzugänglichkeit der Bühne diese Gattung noch gegenwärtig das Streben manches jungen Künstlers bindet. Der frischeste und interessanteste unter den jetzigen jüngern Kirchencomponisten ist immer noch Mendelssohn, der auch durch die Art seines Talents zu diesem Fache am meisten sich schickt. Schneider und Spohr wirken verdienstlich fort, und zahlreiche Singvereine bieten reichliche Mittel zur Aufführung solcher Werke. Uebrigens läßt sich in keinem Fache bei gerade nicht besonders hervorstechendem Talente, durch Geschicklichkeit dennoch so Wirksames schaffen, wie in diesem, wo künstliche Formen oft Aushelfer der mangelnden Erfindung sein müssen. Aber solche Kunstgriffe helfen nicht auf die Länge der Zeit, die unerbittlich das Talent vom Genie, die wahre von der erlogenen Kraft scheidet, und nur das echt Ursprüngliche, aus dem Innersten heraus Entquollene bestehen läßt, mögen sich auch noch so Viele jetzt mit ihren abgequälten Producten breit machen. Nur tadelnswerth scheint es uns, wenn Oratorienschreiber, ganz vergessend, daß sie eben die Neuern sind, durchaus in den Formen Bach's und Händel's componiren wollen, was zusammengestellt mit andern, nicht dazu passenden, oft die grellsten Contraste hervorbringt. Unsere heutigen Oratoriencomponisten sind, wie sehr sie sich auch dagegen sträuben mögen, meist nur Nachbeter voll afficirter Frömmigkeit.

Wir schließen hier unsern strengen, aber wir glauben wahren Ueberblick. Es ist Noth, daß Jeder seine besten Kräfte für die gute Sache einsetzt, und gegen den Zwang engherziger, ja heuchlerischer Geister ankämpft. Freilich, was hilft ein Wort, und wäre es sogar von dem Einflußreichsten. Es wird vergessen mit dem Blatte, auf dem es steht. Nur Thaten, große, herrliche Thaten vermögen das Bessere zu bewirken. Darum unsere Mahnung an alle die, welchen das Schicksal die beneidenswerthe Gunst gewährt, schaffen zu dürfen: „Gedenkt, daß die Musik die Kunst der Seele, und daß nur die Wahrheit besteht"; und an die Leiter deutscher Musikinstitute und öffentlicher schriftlicher Organe: „Euer höchstes Verdienst suchet in Erweckung und Förderung neuer Talente, denn danach allein wird die Zukunft euch richten". —

Hermann Hirschbach.

Aus Paris.

[Stand der Kritik.]

Bekanntlich spielt in unserer Zeit der Materialismus eine große Rolle. Es möchte fast scheinen, als ob die erkräftigte Regsamkeit des Geistes, welche sich vornehmlich in Deutschland zeigt, offenbar jenem Satze widerspräche, und eine neue Manifestation des Zeitgeistes beurkundete. Aber im Grunde ist keine Veränderung vorgegangen, nur die Namen haben gewechselt. Man kann jetzt weniger von einer materiellen, als von einer industriellen Zeit reden. Ich will versuchen, dieses in dem gegenwärtigen Musikzustande nachzuweisen. Wenn wir einen Blick in die Compositionen des Tages werfen, so werden wir in der Mehrzahl derselben vor allen Dingen Originalität vermissen. Es beurkundet sich fast überall eine sclavische Nachahmung, eine stete Wiederholung des schon Dagewesenen; es sind die alten Gerichte, nur mit dem Unterschiede, daß man heute diese Schüssel, morgen jene zuerst nimmt. Man merke es sich wohl, es ist nichts wesentlich Neues, es ist nur die Abwechselung, die Umstellung der einzelnen Theile des Alten. Es fragt sich nun, was diese Thatsache veranlaßt? Sind die musikalischen Kräfte der Gegenwart der Art, daß sie nur die immer erneuerte Auflage eines alten Exemplars bilden können? Ich glaube nicht; wir sehen in den Erstlingsproductionen moderner Componisten manche originelle Wendung, ja, manche neue Idee, in den späteren Werken derselben jedoch das Fortschreiten auf dem alten Wege. Warum verfolgten sie nicht die Spur ihres Talentes? Das Publicum zeigte sich vielleicht wenig geneigt, ihnen zu Hilfe zu kommen. Aber wer ist Schuld an diesem Indifferentismus des Publicums gegen das Originale? Diejenigen, welche die Vermittler zwischen Künstler und Publicum bilden — die Kritiker, die Inhaber der Journale, die Verleger. Man wird es mir vielleicht Dank wissen, wenn ich Deutschland in dieser Hinsicht unberührt lasse, und mich nur auf französischem Terrain bewege. Uebrigens wird man leicht durch Vergleichung beider einen Schluß ziehen können. Ein eigenthümlicher Zug in dem Charakter der französischen musikalischen Kritik ist der, dem Publicum von vorn herein eine hohe Stufe der Erkenntniß, der Urtheilsfähigkeit beizulegen. Es ist nicht selten, daß die Kritik sich

mit dem einfachen Referate begnügt, „das Publicum habe applaudirt, oder habe sein Mißfallen kund gegeben". Nun ergiebt es sich aber oft, daß das Auditorium klatscht, wo gepfiffen werden müßte, und umgekehrt. Die neuliche Aufführung von Mozart's Don Juan bestätigte mir dieses wieder. Hr. Baroilhet (Don Juan), seit einiger Zeit Günstling des Publicums, wurde — er mochte die Mozart'sche Musik wie ein Hammerschmied oder wie ein Romanzensänger nach neuestem Schnitt behandeln — beklatscht, während Mad. Nathan (Donna Anna) fast ganz mit Stillschweigen übergangen wurde, obgleich sie ein größeres Recht auf den Beifall des Publicums hatte als jener. Am andern Morgen las ich im Corsaire den Wiederhall desjenigen Urtheils, welches das Publicum am vorhergehenden Abend geäußert hatte. — Vielleicht mag jener Zug der musikalischen Kritik aus einer falsch angebrachten Delikatesse entspringen, vielleicht hat er aber auch eine andere Ursache, nämlich die, das Publicum durch sich selbst zur besseren Erkenntniß führen zu lassen. Mindestens ist dieses letztere die Ansicht derjenigen, welche das Ding nicht beim rechten Namen nennen wollen. Seht, das Publicum giebt sich im Theater der Musik von Adam, Thomas ꝛc. mit wahrem Vergnügen und Eifer hin, es drängt sich, die neueste Romanze von der Dame Puget zu erhalten. Die Kritik unterstützt so viel wie möglich jenes in diesem Eifer, obgleich sie weiß, daß weder die Herren Adam und Thomas, noch Dame Puget das Publicum musikalisch befähigter machen können. Ihr glaubt, die Kritik schreibe über diese Leute günstig, weil es in ihrem materiellen Interesse oder in dem derjenigen liegt, welche sie bezahlt; Gott bewahre, das geschieht Alles, um das Publicum sobald wie möglich an dieser Musik gesättigt zu sehen. Ja, ja, die Zeiten sind vorüber, in denen die Kritik noch eine für sich bestehende Gewalt bildete, die Gewalt der Wahrheit und der Gesetze dieser Wahrheit; die musikalische Kritik von heute in Frankreich besitzt ihren Werth nicht mehr *in sich*, sondern in dem, was sie bietet, unter deren Obhut sie steht. Ist diese einflußreich, so spricht man von einer „mächtigen Kritik". Es ist wirklich bewunderungswürdig, wie die Fäden der verschiedenen Interessen, welche sich durchkreuzen und scheinbar verwirren, von einer geschickten Hand in jenen Punct geleitet werden, der als oberste Gewalt im Bereiche der Musik anerkannt wird. Die musikalischen Institutionen gehören nicht mehr der Kunst an, sie sind, wie so Vieles in neuerer Zeit, der Industrie anheimfallen, welche daraus ein *künstliches* Gebäude geformt hat. *Im ersten Stocke wohnt das Publicum, im zweiten sind die Inhaber der Journale, die Verleger, im dritten die Kritiker, im vierten diejenigen,* welche die *Unternehmenden mit Nahrungsmitteln zu versorgen haben, kurz die Musiker. Fühlt Jemand im ersten Stock das Verlangen, in der vierten Etage zu wohnen, so muß er natürlich die zweite und dritte durchwandern. Ist er im zweiten Stocke angekommen, so giebt man ihm einige Verhaltungsregeln, nach denen er sich da oben zu richten hat. Anfänglich wollen ihm jene nicht gefallen, er fühlt sich dadurch beengt, aber im dritten Stocke angekommen, gewahrt er die eiserne Maschine der Kritik, welche von den Leuten unter ihm in Bewegung gesetzt wird, er eilt so schnell wie möglich in seine neue Wohnung, um hier mit Tausenden seiner Mitarbeiter das Geschäft des Tages zu verrichten.* Ein sehr einfaches Geschäft, das noch dazu gute Zinsen trägt. Eine neue Oper ist da — die Herren da oben sind gebeten um Arrangements zu vier und zu zwei Händen, um Fantaisien, Potpourri's, Valses, Contredanses ꝛc. Alles gehörig zugestutzt für die zarten Finger der Französinnen. Die Herren werden ferner gebeten um ein Dutzend neuer Romanzen; Bedingungen: „die Romanzen dürfen nicht zu lang sein, und so wenig Modulation wie möglich enthalten. Die Tonart ist nicht vorgeschrieben, jedoch versteht sich selbst, daß man hinsichtlich der Vorzeichnung nicht über 3 ♯ oder 3 ♭ hinausgehen darf".

Ich habe Originalität in den Compositionen unserer Zeit vermißt — möcht' es nicht ein Wunder sein, nach dem eben bezeichneten Verfahren noch jene erstere anzutreffen? Wehe dem Genie unserer Tage, welches nicht die Mittel zu seiner materiellen Wohlfahrt besitzt, dem neben der Gabe von Gott nicht die Güter der Erde in die Wiege gelegt sind. Ihr glaubt, das Genie breche sich unter allen Umständen Bahn, aber ihr wißt vielleicht nicht, daß man in Frankreich so weit gekommen ist, zuerst nach dem Gelde und dann nach dem Genie zu fragen. Dieses bricht sich Bahn, o ja, aber in unsern Tagen erst dann, wenn das Feuer der jugendlichen Kraft dem Erlöschen nahe ist.

Daß die Musik gegenwärtig mehr und mehr zu industriellen Zwecken benutzt wird, möchte noch aus einer andern Thatsache hervorgehen, die sich nicht blos in Paris, sondern auch in Deutschland vorfindet. In neuerer Zeit ist eine Art von Concerten aufgetaucht, in denen dem Publicum für ein weniges Geld viel Musik vorgemacht wird. In England, wo man für jedes Ding gern den rechten Namen gebraucht, nennt man sie promenade-concerto; in Frankreich und Deutschland scheint man sich bis jetzt noch vor dieser Benennung verwahrt zu haben, obgleich auch hier diese Concerte wohl jenen Namen verdienen. In den hiesigen concerts Vivienne habe ich mir bei Beobachtung der auf- und abwandernden Herren oft die Frage vorgelegt, ob die

Musik vielleicht zur Beförderung der Verdauung beitragen könne? Unsere Aerzte würden sich ein unsterbliches Verdienst aneignen, wenn das Resultat ihrer wissenschaftlichen Untersuchung eine Bejahung jener Frage bildete. — So geringfügig, vom Standpuncte der Aesthetik betrachtet, das erscheinen mag, was in diesen Concerten zu Gehör gebracht wird, so liegt dennoch in diesem Anhören eines Tonstücks etwas Verletzendes, und es ist mir oft räthselhaft erschienen, wie in einem französischen Auditorium, das in der Regel sehr viel Tact äußert, eine Verletzung des letztern in dieser Art vorkommen kann. — Das, was diese Concerte basirt, besteht in dem Grundsatze, jenem Publicum, welches die große Ausgabe für das Gute und Nützliche scheut, für wenig Geld Etwas zu geben, das scheinbar das Angenehme mit dem Nützlichen verbindet, im Grunde aber nur jenes ausführt, und die Geschmacksrichtung der Masse entsetzlich irre führt. —

Joachim Fels.

Aus London.

(Neuigkeiten.)

-- Sonnabend den 10ten September wurde Coventgarden-Theater wieder eröffnet und zwar unter Leitung Charles Kemble's, des Vaters der beliebten Sängerin. „Norma" wurde diesen Abend nebst einem sehr gelungenen Lustspiele von Mark Lemon aufgeführt. Sei es nun, daß das Publicum dieser Oper genug hatte, oder was wir leider mit mehr Grund befürchten, daß das Interesse für das Theater noch mehr vermindert ist: es war sowohl an diesem Abend, als bei den Vorstellungen bisher, nicht so voll, als man es bei so guter Leitung und bei Mitwirkung so guter Sänger und Schauspieler erwarten könnte.

Adelaïde Kemble, jetzige Gräfin Sartorius, deren Contract zu Weihnachten zu Ende ist, verläßt zu dieser Zeit in Folge ihrer Heirath die Bühne für immer. Mit Recht befürchtet man, daß dieses dem Unternehmen zum größten Schaden gereichen wird, da Adelaïde Kemble bis jetzt die Hauptstütze desselben war, und nicht zu glauben ist, daß ihre Schwester, Mad. Butler, trotz ihres Werthes als Schauspielerin, die entstandene Lücke würde ausfüllen können. Einer der ersten Musikhändler hier ist einer der Haupt-Mitunternehmer. —

Das Drury Lane Theater fängt erst nächsten Monat an zu spielen. —

J. Grisi ist auf einer Kunstreise mit Mario und Lablache, und hat sich zum Erstenmale wieder seit ihrer Herstellung in den meisten Städten Englands und Irlands, London ausgenommen, mit großem Beifall hören lassen. Ihre Stimme hat nicht nur nicht gelitten, sondern, wie es oft bei Sängerinnen nach solchem Falle stattfindet, hat bedeutend an Kraft und Klarheit gewonnen.

Die philharmonische Gesellschaft hat aus kleinlichem Parteigeiste den Componisten John Barnett deballotirt. Es kann nur den Fall dieser ohnehin schon fallenden Gesellschaft befördern, indem das Verdienst des Componisten der Oper „the Mountain sylph, Rosamunde etc." zu fest gegründet steht, als daß nicht jeder Kunstliebende das Verfahren gegen ihn als höchst tadelswerth und einer Gesellschaft höchst unwürdig finden mußte, welche hauptsächlich zur Beförderung der englischen Musik gestiftet wurde. —

Ein kaum glaublicher Fall trug sich in Richmond zu: Mad. Sala, seit vielen Jahren beliebte Sängerin und Schauspielerin, kündigte vor einiger Zeit ein Concert unter der Protection des Herzogs von Cambridge an, in welchem eine Auswahl der beliebtesten Stücke aus dem „Stabat Mater" von Rossini die Hauptattraction ausmachen sollten. Einige Tage vor dem Concerte wurden in Richmond und Umgegend in den meisten Häusern gedruckte Zettel von einem Geistlichen verbreitet, welcher es den protestantischen Einwohnern als große Sünde darstellte, ein solches Werk anzuhören, dessen Worte die heidnische Anbetung der Jungfrau Maria der katholischen Religion gemäß (welcher Ausdruck wörtlich durch uns entlehnt worden ist) aussprechen. Er warnt darin ferner, durch solche Nachgiebigkeiten dem Pabstthume Fortschritte in diesem Lande zu erlauben, welches ohnehin schon zum Nachtheil desselben bedeutend stattgefunden hätte. — Es ist um so betrübender, daß ein solcher Verstoß gegen den gesunden Menschenverstand Einfluß genug hatte, die Zuhörer zurückzuhalten, so daß das Concert nicht die Kosten trug. —

A. v. K.

Notiz.

*** Der junge Anton Rubinstein aus Moskau, dessen Leistungen nach Berichten die außerordentlichsten sein sollen, kommt in den nächsten Tagen mit seinem Lehrer Hrn. A. Villoing hier an, und wird öffentlich auftreten. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 6.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

September. № 6. 1842.

Erklärung.

Erst jetzt (im September) kommt uns Hrn. Dorn's „Erstes und letztes Wort" vom 20sten Mai 1842 in Bezugnahme der Rigaer Streitsache zu Gesicht, und es ist Folgendes dabei anzumerken:

1) Hätte Hr. Dorn jedenfalls abwarten sollen, bis sich der Verfasser jener musikalischen Reisebriefe H. T. mit dem Componisten f. H. Truhn identificirt, denn er war keineswegs aufgefordert worden, eine solche Identität aufzusuchen.
2) Thut es uns wirklich, nachdem wir Hrn. Dorn's Zeilen gelesen, sehr leid, auf ihn provocirt und seine „contractlichen und freundschaftlichen Verhältnisse" zum Theaterdirector in Riga einer möglichen Gefahr ausgesetzt zu haben.
3) Ist es natürlich, daß die „contractlichen und freundschaftlichen Verhältnisse", die zwischen Hrn. D. und dem Rigaer Theaterdirector obwalten, Hrn. D. mein Verfahren in jener Sache als „unbillig" erscheinen lassen.

Zum Ende sagt Hr. D., ich hätte mich leider zum „öftern von der Wahrheit entfernt". Da Hr. D. diese Behauptung ohne allen Nachweis aufstellt, so ist sie sehr vorschnell und unredlich. Er hätte doch warten sollen, bis sein Freund, der Rigaer Theaterdirector durch die „Hilfe der Gesetze herausgebracht hat, wo und wie wir der Wahrheit zu nahe getreten".

Im Uebrigen gestehen wir, nicht ohne schmerzliche Bewegung, uns in Hrn. Heinrich Dorn sehr geirrt zu haben, d. h. im Menschen; über den rüstigen uud tüchtigen Musiker, der in ihm steckt, werden wir stets der guten Meinung bleiben, die wir sattsam über ihn ausgesprochen.

Auf nachträgliches Schimpfen des Mosje Peregrinus Feigerle, der sich Schwager des Rigaer Theaterdirectors nennt, haben wir nichts zu erwidern, da es nur im Schilling'schen Pasquillarium geschieht.

Berlin, 7. September 1842.

H. T.

Subscriptions-Aufforderung.

Lindpaintner's
Kriegerische Jubel-Ouverture.

Zur Jubel-Feier S. M. des Königs v. Würtemberg aufgeführt,

und von der Critik als eine der genialsten Schöpfungen bezeichnet, erscheint am **15ten October** in unserm Verlage.

Gr. Partitur $2\frac{2}{3}$ Thlr. In Stimmen f. d. Orchester $3\frac{1}{3}$ Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.

Am 1sten Januar tritt der Ladenpreis von 4 Thlr. für die Partitur und 6 Thlr. für die Stimmen ein. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscription an.

Berlin: ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschien Ende August dieses Jahres mit Eigenthumsrecht:

Musik
zur
Antigone des Sophokles

nach der Uebersetzung von *Donner*
componirt von
Felix Mendelssohn-Bartholdy
Op. 55.
Klavier-Auszug. — Chorstimmen.

Im Verlage von ***Ed. Bode & G. Bock*** in Berlin erschien so eben, und ist durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Lied der Parthenia, aus Halm's Drama *„Der Sohn der Wildniss"*:

Mein Herz, ich will dich fragen, was ist denn Liebe? Sag!

für eine *Singstimme* mit Begl. des Pfte. 10 Sgr.
„ „ *Altstimme* „ „ „ „ 10 „
componirt von *Otto Tiehsen*.

Der Name des sehr beliebten Componisten verbürgt die gute Auffassung des schönen Gedichts.

In F. C. Neidhard's Buchhandlung in Speier ist nun vollständig erschienen:

Schilling, Dr. G., das **musikalische Europa**, oder Sammlung von durchgehends au-

thentischen Lebens-Nachrichten über jetzt in Europa lebende ausgezeichnete Tonkünstler, Musikgelehrte, Componisten, Sänger etc. In alphabetischer Ordnung herausgegeben. 23½ Bogen in gr. 8°. broch. Thlr. 1. 25 Ngr. oder Fl. 3. —

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch **Robert Friese** in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 28. Den 4. October 1842.

Die Spielleut' grüßen manch fernes Land,
Sind überall willkommen und wohlbekannt,
Finden überall offne Ohren und Hände,
Und schäumende Becher und Beifallsspende.

A. Grün.

Musikfest in Mainz.

Die großartigen Festivitäten, die am 21sten Septbr. in Mainz bei der Anwesenheit der Aerzte und Naturforscher abgehalten wurden, riefen auch ein Musikfest in's Leben, das seinen Theilnehmern gewiß lange noch erinnerlich bleiben wird. Diesem einen besondern Nachruf zu widmen, halten wir für eine angenehme Pflicht, da die übrigen Feierlichkeiten bereits an vielen Orten besprochen wurden. Es war vorerst ein würdiger Gedanke von den Festordnern, daß sie Händel und Mozart die herrschenden Geister des Abends sein ließen, denn beide waren ja geistesverwandt mit einander, und oft finden wir in des letztern Werken seines Vorbildes Händel's Formen, und sogar Ideen wieder. Ein selbstständig schaffender Genius wie Mozart war, dessen Gedankenfülle fast keine Grenzen kannte, darf sich Freiheiten erlauben, die bei jedem andern minder Begabten als engherziges Plagiat erscheinen würden. Solche Freiheiten, die aus Achtung für ältere Musterwerke entsprangen, und auch hier in dem Oratorium „Belsazer" mit Stellen aus der Zauberflöte zu vergleichen sind, sind die Kinder echter Indolenz und Liberalität, und nur großen Geistern eigen *). Zu bedauern sind daher die immer fertigen Reminiszenzen-Witterer und Schreier, die für solche Pietät nicht Sinn haben. Diese Geistesverwandtschaft beider Hohenpriester der Tonkunst nun war es, welche um die C-Dur Symphonie Mozart's (die 4te) und um Händel's Oratorium „Belsazer" ein sympathetisches Band schlang, und welche diesen Abend nicht blos zu einem genußvollen, sondern auch sinnreichen und äußerst merkwürdigen machte. Es war ein großartiger Anblick, in der weitgeöffneten, zu einem Festsaal umgeschaffenen Fruchthalle das wogende Menschenmeer zu überschauen, über welchem in einer Reihe Logen die Damen der höhern Stände in schönem Kranze prangten. Dem Hauptportale gegenüber erhob sich die Tribune für den Director, und zu beiden Seiten breiteten sich die Sängerinnen aus, alle weiß gekleidet, hinter welchen die Tenore und Bässe wie schwarze Wolken über Schneetriften hingen. In der Mitte und im Hintergrunde lagerte in Form eines Kreuzes das Heer der Instrumentalisten, schon etwas lockerer, und die Wände waren von den Wappen vieler deutschen Städte, von Emblemen aller Arten und den wehenden Fahnen mit der Landesfarbe bedeckt. Um dem Ganzen vollends ein feenartiges Ansehen zu geben, so hingen an 15 schwere Kronleuchter wie glänzende Sonnen vom Plafond herab, die Pracht des Ganzen erhebend und vervielfältigend. Die Zahl der Mitwirkenden, aus den stabilen Vereinen aus Mainz bestehend und verstärkt durch die Vereine von den benachbarten Städten und Städtchen: Frankfurt, Aschaffenburg, Darmstadt, Friedberg, Hanau, Bieberich, Wiesbaden, Bensheim, Bingen, Worms u. a. mag sich nahe an 1100 belaufen haben. Das ganze Mannheimer Theater-Orchester war für die Instrumentalisten ein bedeutender Zuwachs, und durch die Damen Pirscher und Sophie Schloß, und die

*) Diese Stellen finden sich in dem Chore Nr. 9, wie in dem Andante Nr. 19, und erinnern an den Gesang der geharnischten Männer im letzten Finale, und an das Quartett der Pamina mit den drei Genien in der Zauberflöte.

HH. Härtinger und Oehrlein kamen die Solo-Partieen des Oratoriums in die besten Hände. Härtinger kann jetzt zu den ersten dramatischen Sängern Deutschlands gezählt werden. Capellmeister Vincenz Lachner aus Mannheim dirigirte die Symphonie und Heinrich Esser, Director der Mainzer Liedertafel und des Theater-Orchesters, ein junger Mann, von dem die musikalische Welt noch Vieles und Gutes erwarten darf, das Oratorium. Daß die künstlerischen Vorbereitungen nicht auf die leichte Achsel genommen wurden, und die Musik hier in der That auch die Hauptsache des Musikfestes war, läßt sich schon aus den Bemühungen des Hrn. Esser erkennen, der wochenlang zuvor alle Vereine der Umgegend besuchte, um sich persönlich von der Reife ihrer Progressen zu überzeugen und die letzten Proben abzuhalten. Der junge Mann soll bei dieser Arbeit just keine Schmeicheleien ausgetheilt und sich dadurch schon a priori den Respect und das Ansehen eines Veteranen erworben haben, welches dem Ganzen nur von einem großen und disciplinarischen Nutzen war.

Es ist natürlich, daß unter solchen Auspicien und unter so gewissenhaften Leitungen die Darstellung selbst eine überaus gelungene und überraschend correcte war, und es geht daraus wieder ein neuer Beweis von dem musikalischen Fortschritt des Dilettantismus hervor.

Eine Kritik über Mozart's und Händel's Compositionen selbst geben zu wollen, die an diesem Tage aufgeführt wurden, hieße das reine Goldstück noch einmal in den Schacht werfen, und von neuem aufsuchen und prägen. Die Symphonie von Mozart ist so weitbekannt, wie sein Name, und „Belsazer" von Händel, obgleich nicht so coursiv wie seine übrigen Oratorien, doch nicht weniger classisch. Im Ganzen herrscht allerdings ein noch strengerer Styl darin, namentlich in den Soli's, welche daher dem größeren Theil des Publicums als monoton erscheinen mußten. Dagegen wurden die immensen sehr schwierigen Chöre, die von demselben heroischen und kräftigen Geist beseelt waren, der einen Messias geschaffen, wohl verstanden. Besonders wirksam waren die bei den schwelgerischen Gastmahlen wild dahinbrausenden Chöre, welches der babylonische König Belsazer seinem Hofe gab, und die ein Auditorium von fast 4000 Menschen, die aus vielen Ländern herbeigeströmt, in Enthusiasmus versetzten. Wie hätte auch ohne dieses Interesse eine solche Masse von Zuhörern von 4 Uhr an bis halb 10 Uhr aushalten können? Wir selbst haben in der 260sten Nummer der „Didaskalia" durch vorausgeschickte Andeutungen über Historie und Musikstücke, das Anhören dieses größtentheils unbekannten Oratoriums sinnlich faßlicher zu machen, und die Beurtheilung auf einen sicheren Standpunct zu leiten gesucht, welches allerdings zu einem allgemeineren Verständniß beigetragen haben mag.

Am Schlusse dieses solennen Abends wurde den vereinten Mitwirkenden ein donnernd Lebehoch gebracht, und in der That hat sich die Mainzer Liedertafel durch die Veranstaltung dieses Festes ein neues und bleibendes Verdienst um die Kunst erworben. —

C. G.

Die Königin von Cypern.

Große Oper in 5 Acten, nach dem Französischen des St. Georges, von J. G. Grünbaum.

Musik von Halevy.

Der Director des hiesigen Theaters ist bei der Wahl dieser Oper zwischen Lachner und Halevy dem letztern treu geblieben, und wir können es ihm, ohne unbillig zu sein, nicht verdenken. Ein Privatdirector, der bei großen Opern, die einen bedeutenden Aufwand an Costumen und Decorationen bedingen, immer einem Risico unterworfen ist, muß freilich mit möglichster Sicherheit zu Werke gehen. Halevy nun hat, namentlich mit seinen großen Opern, die Erwartungen des hiesigen Directors noch nicht getäuscht, ihm vielmehr zum öftern die Casse ansehnlich gefüllt, und war es drum natürlich, daß der französische Componist vor dem deutschen den Vorzug bekam, und der sichere Vortheil über den unsichern Patriotismus siegte. Bei Hofbühnen aber, wo zum Theil auf die unnützeste Weise verschwendet wird, darf eine solche Rücksicht die Förderung deutscher Kunst nicht hemmen, und würden wir da entschieden tadeln, wo wir hier zur Billigkeit gestimmt werden. — Eine specielle Mittheilung des Sujets obiger Oper dürfen wir uns wohl ersparen, ist doch bereits aller Orten darüber gesprochen; nur die Bemerkung sei uns noch vergönnt: daß Hr. Aloys Büssel, welcher das französische Buch für Lachner bearbeitete von unsterblicher Einfalt befangen war, wenn die Veränderungen von ihm herrühren, die „Catharina Cornaro" von der „Königin von Cypern" unterscheiden, und kann Lachner überzeugt sein, daß, wenn seine Oper nicht überall verdientermaßen gefällt, die unbegreifliche Verballhornisirung des Text's die größte Schuld daran hat. — Nun zur Musik. Halevy hat sein Talent zur dramatischen Composition bereits documentirt, und wenn auch seine ganze Richtung in ihrer grellfarbigen, wildströmenden Leidenschaftlichkeit, ihrem betäubenden Rumor und Spectakel uns nicht zusagt, so haben wir doch nur ein bedingtes Recht dagegen zu eifern, da Halevy damit die Zumuthungen seiner Nation erfüllt. Wäre er ein Deutscher und schriebe für Deutschland, dann wäre der Standpunct der Kritik ihm gegenüber natürlich ein anderer, und sie könnte mit Fug und

Recht, was ihr als undeutsch erschien, mit scharfen Waffen bekämpfen. Nun aber können wir höchstens sagen: diese Weise gefällt uns nicht, müssen sie aber, so weit sie nämlich als nationelle Eigenthümlichkeit gelten kann, wenigstens toleriren. Wie gesagt, wir sind keineswegs dieser tobenden, schreienden, unschönen Leidenschaft hold, wie sie uns Halevy in seinen großen Opern theilweise vorführte, eben so wenig jener allzuspitzigen und witzigen Manier in seinen komischen Opern; aber wir müssen doch zugeben, daß ihm eine bedeutende dramatische Kraft innewohnt. Von dieser Kraft giebt erneuert die „Königin von Cypern" Zeugniß, aber sie läßt auch gewahren, daß Halevy darin nach größerer Einfachheit gestrebt hat, und im ganzen moderirter, sinniger und genießbarer ist. Eben so ist die Instrumentirung weniger gehörraubend und nervenschwächend, wohl aber gemäßigter und klarer, wenn gleich Halevy nun oftmals wieder in den entgegengesetzten Fehler verfallen ist, und mit ein paar Instrumenten eine bedeutungslose Spielerei treibt. Die musikalische Kraft Halevy's aber hält keineswegs mit der dramatischen in dieser Oper gleichen Schritt, und will sich ein etwas karger Ideenfonds nicht überall verstecken lassen; selten nur fließt der Born schöner, eigenthümlicher Melodie, und trotz allen bunten, abenteuerlichen Aufputzes derselben guckt gewöhnlich eine bekannte Alltagsphysiognomie daraus hervor. Wo aber der Gedanke den Componisten vollends im Stich gelassen, da hilft ihm ein harmonisches Gewürge und ein krauser, nichtssagender Figurenkram weiter, und man weiß oftmals nicht, was man hört. Ist so auf der einen Seite Halevy durchschnittlich einer bessern Manier gefolgt, worüber sich der Musiker nur freuen kann, so giebt auf der andern Seite die Abnahme seiner musikalischen Potenz die betrübende Meinung, daß er zu spät die solidere Richtung einschlug, und müssen erst die nächsten Productionen Halevy's uns lehren: ob die hier gezeigte Moderirung das Werk seiner geläuterten Einsicht ist, oder die Folge seiner Schwäche, die ihn, nachdem die Kraft seiner Lenden versiecht, nun zum Beten zwingt.

Die in musikalischer Hinsicht durchweg gelungenen Nummern sind nach unserer Meinung: Nr. 3. Terzett, Nr. 5. Chor, Nr. 7. Chor der Gondoliers — in dem uns bei der Aufführung ein besonderer, eigenthümlicher Reiz überraschte, den wir nach vorheriger Durchsicht nicht vermuthet hätten; das Gebet in Nr. 17. und mit geringer Ausnahme der ganze letzte Act, und hat vorzüglich ein Quartett in diesem classischen Werth. Alle übrigen Nummern der Oper sind so zu sagen gemischten Inhalts, indem Gutes mit Mittelmäßigem und wohl auch einzelnes Schöne mit gänzlich Unbedeutendem darin wechselt. Unbegreiflich ist es, wie Halevy das Schlußduett des 2ten Actes, welches die dramatisch-effectreichste Scene der ganzen Oper einschließt, so sehr vernachlässigen konnte, daß es musikalisch eins der unbedeutendsten Stücke blieb. In dem Duett des 3ten Acts verschmäht er selbst nicht, mit italienischer Zunge zu reden, ohne sich gewandt darin zu erweisen. Einen sehr unerquicklichen Eindruck hat das 4te Finale auf uns gemacht, denn hier wird der Effect zur Grimasse und die armen Töne werden gequält und gequetscht, daß es ein Jammer ist. Die Ouverture erhebt sich zu keiner Bedeutung, obgleich Halevy beim Beginn derselben eine sehr ernste, vielversprechende Miene macht. Schließlich müssen wir im Namen des guten Geschmacks gegen die eingelegte Balletmusik, die zum Theil aus den abgedroschensten Walzern besteht, protestiren, und glauben wir, daß bei der Wahl derselben wohl eine strengere Ueberwachung stattfinden könnte. Solche Musik zeugt von einer Nichtachtung des Componisten, die er nicht verdient, und ist zugleich eine Verletzung seines Autorrechts.

Leipzig. K.

Aus Frankfurt a. M.

(Notizen.)

Fräulein Pauline Marx vom Hoftheater zu Dresden gastirt gegenwärtig auf der hiesigen Bühne mit Beifall; sie gab bisher die Norma, die Nachtwandlerin, Rebecca (Templer und Jüdin), Donna Anna, die Margarethe (Hugenotten), Isabella (Robert) und die Ginevra, und machte jedesmal ein volles Haus. Sie ist dabei eine liebenswürdige jugendliche Erscheinung, und versteht ihren methodischen Gesang durch eine charaktergetreue Darstellung hervorzuheben. Ihr Triller, in allen Lagen der Scala bei der Hand, ist musterhaft. Die Frankfurter werfen nicht leicht Kränze, aber nichts destoweniger steigert sich die Achtung der Kenner und des Publicums bei jedem neuen Auftreten. —

Ferdinand Hiller, der sich einige Zeit hier aufhalten wird, giebt nach dem Pariser Zuschnitt sonntägliche musikalische Matinees, worin sich die ersten Kunstfreunde und Künstler versammeln. Mad. Hiller selbst ist eine vortreffliche Sängerin, welche durch ihre Vorträge diese Matineen verschönert. Bis jetzt hörten wir darin Felix Mendelssohn-Bartholdy, den Clavierspieler Hallé und Hrn. Hiller, den Flötisten Folz, die Sänger Hecht, Ronconi und andere Celebritäten sich produciren. —

Der Pianist Hallé gab hier ein Concert bei übermäßig vollem Saale. Hallé ist ein vortrefflicher Clavierspieler, aber er war unbekannt. Der Ritter Bochsa und Mad. Bishop, beide weltberühmt, gaben zwei Concerte vor leeren Bänken. Woher kommt das?! —

G.

Vermischtes.

₊ Für die in den sächsischen Landen durch Brand Verunglückten veranstaltet Hr. Organist K. E. Hering in Bautzen am 3ten Octbr. eine Aufführung seines dramatischen Oratoriums: Conradin von Schwaben, so wie Hr. M.D. Klingenberg in Görlitz am 10ten eine Aufführung des Paulus von Mendelssohn. —

₊ Der Componist Burgmüller in Paris, wenn wir nicht irren ein Bruder von Norbert B., ist vom König der Franzosen naturalisirt worden; musikalisch war er es schon längst. —

₊ Baillot, der letzte Uebriggebliebene der großen französischen Violinschule, ist am 15ten September in Paris im 71sten Jahre gestorben. —

₊ Wie es heißt, wird H. Berlioz im Winter nach Berlin kommen, um dort einige seiner Orchesterwerke aufzuführen. —

₊ Vieuxtemps macht eine Kunstreise in Deutschland und wird zuerst in München erwartet. —

---

* In Nr. 20. der allgemeinen musikalischen Zeitung vom 18. Mai 1842 hat sich ein unberufener Recensent, A. G. R., wie dem unterzeichneten Vorstande bekannt geworden, der hiesige Schullehrer und Organist Hr. Ritter erlaubt, die Leistungen des Soller'schen Musikvereins den seinigen und den des Erfurter Vereins gegenüber höchst parteilich und unwahr darzustellen und zu verkleinern. Während er sämmtliche von dem Erfurter Musikvereine im Laufe dieses Winters zu Gehör gebrachten größern Musikstücke einzeln aufführt und deren Execution überall lobend gedenkt, während er seine eigenen nur höchst mittelmäßigen und wegen der zu häufigen Vorträge auf dem Pianoforte nichts weniger als mannigfaltigen Soiréen mannigfaltig nennt, hat Hr. Ritter, obgleich ihm der Soller'sche Verein Gelegenheit gegeben hat, seine sämmtlichen Concerte zu besuchen, wahrscheinlich absichtlich nur einiger Aufführungen dieses Vereins gedacht und die von demselben zu Gehör gebrachten Symphonieen gar nicht erwähnt. So wenig es nun auch in der Tendenz des Soller'schen Musikvereins liegt, durch Inserate in öffentliche Blätter einen musikalischen Namen zu erlangen, so sehr erfordert es jedoch jetzt die Ehre des Vereins, zur Berichtigung des unwahren Berichtes des Hrn. Ritter nachfolgendes vollständiges und wahres Repertoir der von ihm in diesem Winter gegebenen Concerte zur Kenntniß des musikalischen Publicums zu bringen:

I. Concert am 14ten October 1841 im Saale des Schauspielhauses, zur Vorfeier des Allerhöchsten Geburtsfestes Sr. Majestät des Königs, unter der Direction des Großherzogl. Sachsen-Weimarischen Capellmeisters Hrn. Chelard: das Alexander-Fest, oder die Gewalt der Musik, Oratorium von G. F. Händel.

II. Concert am 27sten November 1841 im Saale des Gasthauses zum Schlcenborn zur „Feier des 22sten Stiftungstages", unter Direction des Hrn. M.D. Brandenburg. Erste Abtheilung: 1) Sinfonia pastorale von L. v. Beethoven. — 2) Cavatine und Arie für Sopran aus der Oper „Anna Bolena" von Donizetti. — Zweite Abtheilung: 3) Ouverture von L. Spohr. — 4) Vierstimmige Lieder für Chor von Fesca. — 5) Concertino für die Clarinette von Reissiger. — 6) „Die Elemente", Tongemälde von Frd. Brandenburg.

III. Concert am 21sten December 1841 daselbst, unter der Direction des Hrn. M.D. Golde. Erste Abtheilung: 1) Symphonie von Mozart (C-Dur Fuge). — 2) Scene und Arie für Sopranstimme aus „Euryanthe" von C. M. v. Weber. — 3) Rondo für Pianoforte von Hummel, vorgetragen von Hrn. Röckel aus Weimar. — Zweite Abtheilung: 4) Jagd-Ouverture von Mehul. — 5) Phantasie für Pianoforte von Thalberg (nach Melodieen aus den Hugenotten), vorgetragen von Hrn. Röckel. — 6) Der 42ste Psalm, componirt von Mendelssohn-Bartholdy.

IV. Concert am 23sten Februar 1842 daselbst, unter derselben Direction. Erste Abtheilung: 1) Jagd-Symphonie von Kittl. — 2) Tyrolerlied mit Variationen für Sopranstimme von Kalliwoda. — 3) Divertissement für Flöte von demselben. — Zweite Abtheilung: 4) Ouverture zu „König Stephan" von L. v. Beethoven. — 5) Jäger-Romanze aus der Oper „das Nachtlager von Granada" von C. Kreutzer, vorgetragen von dem Concertsänger Hrn. Bogenhard. — 6) „Der Gang nach dem Eisenhammer", Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von A. Weber.

V. Concert am 22sten April 1842 daselbst, unter derselben Direction. Erste Abtheilung: 1) Symphonie von L. v. Beethoven (Nr. 7. A-Dur). — 2) Sopran-Arie „Feurig, feurig" aus Titus von Mozart (mit oblig. Clarinette). — Zweite Abtheilung: 3) Verba Psalmi modis musicis excepta a Dre G. Th. Scheibnero, Professore. (Manuscript.)

VI. Concert am 13ten Juni 1842 daselbst, unter derselben Direction. Erste Abtheilung: 1) Symphonie von Spohr (Nr. 1. Es-Dur). — 2) Scene und Arie für Sopranstimme, aus „Idomeneo" von Mozart — 3) Concertino für Posaune von David. — Zweite Abtheilung: 4) Ouverture zu der Oper „der Feensee" von Auber. — 5) Arie für Sopranstimme von Donizetti. — 6) Der 42ste Psalm, componirt von Mendelssohn-Bartholdy.

Was die Aufführungen an sich anlangt, so wollen wir nur erwähnen, daß das Orchester, welches Hr. Ritter selbst brav nennt, und von dem er selbst sagt, daß es seine C-Moll Symphonie, so viel uns bekannt, die einzige, welche Hr. Ritter bis jetzt componirt hat, vortrefflich executirt habe, das Orchester des Soller'schen Vereines ist. Hr. Ritter kann sich also die Bemerkung:

„wenn gleich es scheint, daß der gedachte Verein die Auf-
„gabe, die er sich zu stellen hat, mit den Kräften, die ihm
„gegeben sind!, noch nicht vollkommen in das rechte Ver-
„hältniß gebracht hat",

nur in Beziehung auf unsern Musikdirigenten erlaubt haben. Dieser, der Hr. Musikdirector Golde, ist aber als ausgezeichneter Dirigent hier in Erfurt zu bekannt, als daß es sich verlohnte, zu seiner Rechtfertigung auch nur ein Wort zu sagen. Stände Hr. Ritter an der Spitze unseres Orchesters, so würde sich der Soller'sche Verein vielleicht einer günstigern Beurtheilung, wahrscheinlich aber nicht immer der exacten Ausführung zu erfreuen gehabt haben (Concert vou Fräul. Heinefetter).

Hr. Ritter gilt in seiner Vaterstadt für einen guten Orgelspieler, möge er sich doch mit diesem Ruhme begnügen, nicht aber als Recensent auftreten wollen, denn um die Stelle eines solchen auszufüllen, dazu fehlt es ihm — wie sein Concertbericht vom 1. October 1841 bis April 1842 beweist — an Unparteilichkeit.

Erfurt.

Der Vorstand des Soller'schen Musikvereins.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 29. Den 7. October 1842.

Die große Kunst ist die Wirkung, gleichviel wie sie hervorgebracht wird.
Byron.

Neue Oratorien.

Johann Huß, Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, componirt von Dr. C. Löwe. Op. 82. — Clavierauszug v. Componisten. — 5 Thlr. — Berlin, bei Bote und Bock. —

Wir freuen uns der Thätigkeit des geistvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugniß giebt. Sein neues Oratorium reiht sich, in seiner Tendenz, den früheren derartigen Compositionen Löwe's an; es ist, schon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht, und hält sich, für den Concertsaal passend, oder auch bei musikfestlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwischen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für diese Mittelgattung; bei geistlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatisches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite ist sogar gegen die ganze Kunstgattung angestritten worden. Sollen der Musik aber Charaktere, eben wie Huß, Gutenberg, wie Luther, Winkelried und andre Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche passen? Mir scheint, Löwe hat ein Verdienst um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochen-Werk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht ist. Das rein biblische Oratorium kann darunter nicht im Geringsten leiden und wird auch immer seine Componisten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geschichte noch allerhand große Gestalten aufzuweisen hat, die sich die Musik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und sich auszusprechen. Von diesem Gedanken scheint auch Löwe auf das innigste durchdrungen zu sein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, so schrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht alles in der Welt gleich Furore zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunstgeschichte gewiß sein. Das Verdienst, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Löwe zugesprochen werden.

Hätte er's doch in der ersten Blüthe seiner Manneskraft gethan, oder in der Zeit, der wir seine frischen kräftigen Balladen verdanken. Aber freilich, der Bildungsgang eines Künstlers läßt sich wohl hinterher erklären, vorher aber schwer lenken und vorausbestimmen. Zu stark wirken auch Leben und Verhältnisse oft ein. Aus dem Operncomponisten Händel wird ein Oratoriencomponist. Haydn, der Instrumentalist, giebt uns noch im Greisenalter seine „Schöpfung"; Mozart mitten in seinen Operntriumphen sein Requiem. Mögen solche Erscheinungen auch im tieferen inneren Wesen der Künstler begründet sein, — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie oft erst zur Reife.

Löwe, um mich eines Bildes zu bedienen, ist frühzeitig auf ein einsames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweise zu seiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur selten von ihm hört. Zwar Löwe ist der König dieses Eilandes und baut es an und verschönert es, denn die Natur hat ihn mit dichterischen Kräften ausgerüstet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Löwe beinahe zu den Verschollenen schon trotz seiner regen fortgesetzten Productivität. Man singt wohl seine alten Balladen noch, und sein „Was ziehet und klingt die Straße hinab" ertönt noch aus

der Kehle manches alten Burschen; aber seine späteren größeren Arbeiten sind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweise, aber auch natürlicherweise. Und hier muß ich etwas aussprechen, was ich nur ungern thue, und möchte es mit dem Göthe'schen Wort einleiten: „Wer sich der Einsamkeit begiebt, ach der ist bald allein". Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft an sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer festgefahren. So weit mag er sich noch ganz wohl befinden. Aber nun donnert ihm einmal eine öffentliche Stimme ein „Hab Acht, Freund" entgegen, so verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an sich, und der Pedanterie gesellt sich gar noch der Unmuth, die Hypochondrie zu, dieser schädlichste Feind des Schaffens.

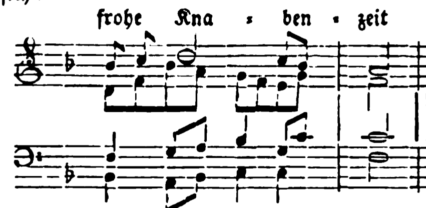
Wir sind weit entfernt, obiges in seinem ganzen Umfange auf Löwe anzuwenden; aber es ist Gefahr für ihn da. Wie sein „Huß" unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweisen hat, die den noch frischen elastischen Geist ihres Schöpfers bezeugen, so doch andre wieder, an denen wir die schädlichen Einflüsse einer isolirten oder sich selbst isolirenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es giebt eine Pedanterie der Einfachheit, die sich zur künstlerischen echten Naivetät verhält, wie Manier zur Originalität. Dem Laien sagt jene gar oft auch zu; der Künstler will aber auch immer musikalisch interessirt sein, und diesen letzteren Ansprüchen genügt der „Huß" eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Componist selbst manchmal; denn er verfällt stellenweise in das andre Extrem und giebt z. B. im 3ten Theile seines Werkes auf einmal eine höchst künstliche canonische Messe. Aber daß er eben zwischen allzugroßer Einfachheit und Künstlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunststyl, dies wünschten wir, daß es ihm gelänge. Freilich, das letzte ist das Schwierigste, und, großes Talent vorausgesetzt, das Ergebniß vieler Studien, Erfahrungen an sich und Anderen. Möchte unserm Tondichter sein Genius hold sein und ihn diesen Weg geleiten; aber auch jener wird es nicht allein vermögen, sondern unausgesetzter Fleiß, strenges Ueberwachen der Kräfte, eiserner Wille bis in die ältesten Jahre hinauf.

Wir gehen zur Begründung einzelner oben ausgesprochener Ansichten etwas näher auf das Oratorium ein, und müssen zuerst dem Dichter, gewiß auch im Sinne des Componisten, einen Dank spenden für seinen Text. Es ist einer, der auch ohne Musik sich des Lesens lohnte, seines Gedankengehaltes, der edlen echt deutschen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an Einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anstoß findet, der mag sich seine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Componisten glücklich schätzen, die immer solche Texte zu componiren hätten.

Die Geschichte der Handlung können wir als bekannt voraussetzen; Charakter und Haltung der Nebenpersonen wird aus dem Folgenden ersichtlich werden.

Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung, die, musikalisch nicht außergewöhnlich interessant, doch den Prolog passend einleitet. Ein Prolog folgt, der Zeit und Bedeutung der Handlung in kurzen Worten feststellt. Der Componist läßt diesen, zwar einfach, doch originell vom Chor allein vortragen. Im Nachspiel zu diesem Chor treffen wir schon auf eine Stelle, wie sich ähnliche im ganzen Oratorium und zu oft wiederholen; es sind sogenannte Sequenzen. Wir sprechen uns gleich hier darüber und dagegen aus, weil sie im Verlauf einzeln anzuführen zu vielen Platz rauben würde. Durch den folgenden kleinen Satz in A-Dur wird einem späteren Chor vorgegriffen. Wie er schon hier erscheint, hat er keinen rechten Sinn, auch keine Wirkung.

Nr. 1. ist ein Chor der Schüler und Studenten von Prag, die sich ihrer Studien freuen. Die Nummer ist leicht und charakteristisch, in der Form aber fast dilettantisch einfach. Es fehlt ihm, um künstlerisch zu heißen, Detail und feinere Gestaltung. Auch eine Härte findet sich:



Nr. 2. tritt Hieronymus, ein Freund des Huß, auf, und meldet, daß letzterer vor das Costnitzer Concilium geladen ist. Daß Löwe das Recitativ ausgezeichnet behandelt, ist aus seinen früheren Arbeiten bekannt. Dies Lob gilt für alle Recitative des Oratoriums.

Der darauf folgende Chor: „Huß zieh nicht fort" hat ein lebendiges Thema. Die Behandlung des Ganzen dünkt uns aber oberflächlich.

Nr. 3. Huß tritt auf und giebt Erklärungen. Hieronymus warnt ihn:

> Zu stark, o Huß, hast du die Klerisei
> Ob ihrer Ueppigkeit und Tirannei,
> Ob schnöden Ablaßkrames angeklagt,
> Sie wird dir's nimmermehr vergeben 2c.

Die Arie (Baß) ist ausgezeichnet; nur gegen Stellen wie:



möchten wir uns stemmen; sie erinnern zu sehr an die Graun'sche Zopfzeit. Den Schluß führen wir noch an, da dies Steigen der Stimme in die Tiefe zum Schluß der Nummern eine Lieblingsmanier des Componisten scheint *), die wir wenigstens nicht zu oft anzutreffen wünschten.

Nr. 4. bringt den schönen Choral: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit". Es ist fein und so zu sagen aus dem Leben gegriffen, daß Huß die erste Periode allein anstimmt. In solchen kleinen Zügen spiegelt sich das echte Talent.

In Nr. 5. treten nach einer recitativischen Einleitung Wenzel, Sofia und Huß zu einem Terzett zusammen. Die beiden ersten sind das böhmische Königspaar. Huß greift das Papistenthum an. Im Terzett vereinigen sie sich, zum Preis des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung. Die Form des Gedichts bot dem Musiker hier Gelegenheit zu einer kunstreichen Verwebung der Singstimmen, die er sich indeß entgehen ließ. Der Rückgang von As nach Es auf S. 36 scheint uns sogar nicht ganz meisterwürdig. Im Uebrigen enthält die Nummer viel Inniges. Für Theoretiker vom echten Schrot und Korn stehe auch diese Stelle da:



Nach unserm Urtheil ist das die ärgste Sünde nicht, nur Pedanterie und Geistesfaulheit in Sachen der Kunst ist es, wie sie gerade unter den Generalbassisten am meisten angetroffen wird.

Der 2te Theil beginnt mit einem Zigeuner-Chor, von dem wir mehr erwartet hätten. Wohlklang und Anmuth sollten nimmer fehlen, auch wenn Zigeuner singen. Dies wußte Weber in der Preciosa besser zu machen.

Dagegen muß Nr. 7., wo sich zwischen den Stimmen der Zigeuner aus der Ferne der Chor der Hussiten vernehmen läßt, von bedeutender Wirkung sein.

Im Zigeunerchor Nr. 8. tritt der frühere Zigeunerartige Charakter ganz zurück; er dünkt uns, fast nur auf Tonika und Dominante basirt, doch gar zu simpel. Wenn wir oben von Stellen sprachen, an denen wir des Componisten isolirte Stellung wahrzunehmen glaubten, so meinten wir damit Chöre, wie diese Nummer.

In Nr. 9. erkundigen sich die Hussiten nach dem Wege nach Costnitz. Eine Zigeunerin warnt vor der Reise in einer Arie, die uns nur wenig zusagt, und melodisch wie formell mißrathen scheint. So wenigstens nach dem Clavierauszug. Vielleicht wird sie durch das Orchester gehoben.

Nr. 10. Huß zeigt keine Furcht; er hat ja auch freies Geleit vom Kaiser Sigismund versprochen gekommen. Der Chor spottet: „Freies Geleit?" und später: „Siegemund, Lügemund"; beide Ausbrüche des Chors sind sehr kurz; im 2ten dünkt uns der Eintritt der Bässe auf der Dominante nicht meisterhaft.

Nr. 11. Huß verabschiedet die Freunde, die ihn begleitet, in ausdrucksvoller Musik.

Nr. 13. ist fast eine wörtliche Wiederholung des Chores von Nr. 6. Die Zigeuner ziehen fort. Das in's d einmal verschwebende e zum Schluß (S. 64) ist ein abgelauschter Naturlaut. Solche Noten fallen nur einem poetischen Kopfe ein.

In Nr. 14. begegnen wir zuerst der Aufschrift: „Liebliches Wiesenthal", als dem Ort der Handlung. Es liegt darin etwas Sonderbares, da das Oratorium doch sicher nicht zur Aufführung auf der Bühne bestimmt ist. Der Phantasie des Hörers durch solche Andeutungen zu Hilfe zu kommen, scheint aber gar wohl zulässig. Die Musik schildert den Ort im freundlichen A-Dur noch schärfer. Huß, in ein Hirtenthal gekommen, bittet die Hirten um einen Trunk Milch. Chlum warnt vor Vergiftung. Dies geschieht in der Musik sehr charakteristisch im Zwiegesang zwischen Huß und Chlum (S. 67). Die späteren Worte des Hirten:

Auch euch, o Herr, verleih Gott Heil und Glück! —
Ihr mögt wohl wandeln jetzt auf schweren Wegen, —

obwohl vom Componisten ausdrucksvoll recitirt, wünschten wir etwa von Beethoven componirt gesehen zu haben. Hier konnte eine tiefe Rührung erreicht werden.

Die folgende Nummer beginnt mit den Psalmworten: „der Herr ist mein Hirte" und athmet den rechten Charakter; doch hängt das Ganze zu lange in A-Dur fest. Der Chor bringt dann mehr Bewegung in das Stück. Wie der erste, so schließt auch der zweite Theil ganz leise.

Im dritten werden wir nach Costnitz versetzt. Barbara, Kaisers Siegismund Frau, bittet diesen um Gnade für Huß. Jener sträubt sich. Man hört das Geläute, in der Musik in der bekannten Quintenweise wiedergegeben. Die folgende Arie der Barbara: „Augen sind der Seele treuer Spiegel" ist innig gesungen, wenn auch nicht neu. Viel bedeutender als Musikstück und von leidenschaftlicher Färbung scheint uns das nächste Duett.

Es folgt jetzt jetzt unter der Aufschrift Missa canonica jener künstliche Musiksatz, von dem wir oben sprachen, daß er sich im Gegensatz zu der im ganzen Ora-

*) Wir finden sie zum Schluß von Nr. 9., Nr. 12., Nr. 17. wieder.

torium vorwaltenden Simplicität wie ein Extrem ausnahme. Wie dem sei, solche Sätze gereichen jedem Musiker zur Ehre. Die Form ist die des doppelten Canons in der Unterquinte. Aus der Bach'schen Passionsmusik nach d. Evangel. Johannis erinnern wir uns eines ähnlichen, freilich noch kunstvolleren, über die Worte „Kreuzige".

Nr. 20. enthält die Anklagescene. Huß'ens folgende Arie scheint uns eine der bedeutendsten des Werkes. Ergebung in den Willen des Himmels und Trotz gegen seine Verfolger sind die Grundzüge dieses warmen, energischen Musikstückes. Noch einmal singt er seinen Choral, den er schon im 1sten Theil angestimmt, dem ein etwas matterer Chor und dann die Scene mit dem Bauern folgt, der noch ein besonderes Scheit zum Holzstoß herbeigetragen bringt. Hier folgt das weltberühmte, mit Geist componirte: „O sancta simplicitas" Huß'ens.

Den folgenden, den Schlußchor, wünschten wir in vollständiger Besetzung gehört zu haben; er muß von ergreifender Wirkung sein, namentlich wie Huß zwischen dem Chor der Flammengeister das „Miserere mei Domine" aufschreit, und mit immer schwächerer Stimme und den Worten „non confundar in aeternum" beschließt. Es scheint, daß der Componist gerade an dieser Nummer mit Begeisterung gearbeitet, und wir möchten sie für die würdige Krone des Ganzen erklären.

So haben wir nach besten Kräften versucht, dem Werke die Würdigung zu geben, wie sie eben nach einem Clavierauszug zu geben möglich ist. Ueber die Befähigung des Componisten hat die Welt längst entschieden; aber der Wege giebt es vielerlei. Löwe hat sich einen schwierigen gewählt. Er ermatte nicht — und wenn auch, das Verdienst muß ihm bleiben, in den ersten Reihen zur Erreichung eines neuen Zieles gekämpft zu haben. Mit diesem Bekenntniß, das wir schon an die Spitze dieses Aufsatzes stellten, beschließen wir ihn und mit den besten Wünschen für des Künstlers ferneres Wirken. — S.

(Schluß folgt.)

Aus dem „Künstlerlexikon für Böhmen" von Dlabacz,

welches unter den musikgeschichtlichen Schriftstellern meines Wissens nur v. Winterfeld bisher benutzte, darf ich dem unendlichen Reichthume an Notizen gewiß hier einige entlehnen, die jedem Musiker Interesse abgewinnen oder doch Unterhaltung schaffen werden.

Für Sachsen, für Dresden insbesondere, haben seine Nachrichten über Gluck — gebaut auf jene, welche Gluck's eigne Wittwe 1789 Dlabacz schriftlich zustellte — eine sehr anziehende Wichtigkeit. Erklärt man Gluck für einen Baier, für einen Oberpfälzer namentlich, so geschieht ihm fast dasselbe, was Luthern und Mengs als einem Mannsfelder und einem Böhmen.

Der Förster Alexander Gluck oder Hluck nämlich, unseres Christoph's Vater, zuvor Forstmeister in Eisenberg auf dem böhmischen Erzgebirge, bewohnte Weidenwang in der Oberpfalz nur zeitweilig damals, als seine Gattin Walpurgis am 4ten Juni 1714 ihm den nachmaligen Meister der Töne gebahr, der gewöhnlich schlechthin Christoph, von Einigen Johann Christoph, von Dlabacz aber Christoph Wilibald genannt wird. Als der Vater 1716 nach Neuschloß bei Böhmischleipa als Waldberaiter übergesiedelt, that er unsern Christoph — woraus sich auf den frühen Tod der Mutter schließen läßt — in das Jesuitenseminar der erzgebirgischen Stadt Comotau, damals eine Hauptschule für die Tonkunst. Meiner gespanntesten Aufmerksamkeit jedoch ist es nicht gelungen, im Lexikon irgendwo Gluck's dortigen Lehrer genannt zu finden. Auch in Prag studirte er später die Theorie, ohne daß sich nachweisen ließe, bei wem? Bloße Conjecturen können freilich nichts fruchten; indessen wollen wir hier Gluck's Alters- und Universitätsgenossen, den minder genialen, aber eben so classischen Segert nicht aus den Augen verlieren; dieser war ein Schüler des Czernohorsky, auf welchen ich später zurückkommen werde. Hätte dieser ebenfalls Gluck unterrichtet — gewiß, man dürfte sagen: der Schüler würdig des Lehrers, und der Meister würdig eines solchen Jüngers. Nach Gerber u. A. m. hätte der treffliche Samartini oder Sammartini in Meilan, der eigentliche Schöpfer der Symphonie (obwohl Haydn ihn einen Schmierer nannte, wie etwa auch Händel von Gluck dahin urtheilte: er verstehe vom Contrapuncte nicht mehr, als sein Schuhputzer) unsern Gluck vollends ausgebildet, wovon aber Dlabacz durchaus nichts weiß.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischtes.

*** Liszt wird in einigen Tagen in Weimar zur Zeit der Vermählungsfeierlichkeiten S. H. des Erbgroßherzogs erwartet. —

*** Die erste Aufführung des „Cola Rienzi" von Richard Wagner auf dem Dresdner Theater ist jetzt bestimmt auf den 19ten dieses Monats festgesetzt. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 30. Den 11. October 1842.

— Wenn du leuchten willst mit Himmelsglanz,
Mußt du leisten auf der Erde Frucht Verzicht.

Rückert.

Moderne deutsche Musikzustände.

Nach Beethoven's Tode fand sich Keiner, der seine Hinterlassenschaft hätte antreten und seine Rolle fortsetzen können (denn das größte damalige Talent, Franz Schubert, folgte ihm bald). Aber sein Beispiel wirkte mächtig erregend, namentlich auf die jungen Componisten, deren Idol er wurde. Indeß merkte man bald, daß um einem solchen Vorbilde mit Glück nachzustreben, es Kräfte bedürfe, wie sie zu allen Zeiten nur selten waren. Man verzweifelte, weiter kommen zu können, ja man kehrte zu den früheren Weisen zurück. Der damalige berühmteste Componist, Spohr, war in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit von allen diesen Erscheinungen unberührt geblieben; aber Mendelssohn-Bartholdy bemächtigte sich der Bewegung und Richtung der Gemüther, und stellte sich mit seinem scharfsinnigen Talente an die Spitze der neuern Bestrebungen. Zugleich waren aber auch die Werke des so romantischen Franz Schubert nicht ohne Einfluß geblieben, und von ihnen empfing mancher seine Weihe, der sie dann einem andern, großen Kreise mittheilte. In diesem Sinne mit wirkte auch diese Zeitschrift, deren Entstehung gegenüber der altersschwach gewordenen musikalischen Kritik, ein folgenreiches Ereigniß genannt werden mußte. Inmitten dieser Aufregung fiel nun, um das Maaß voll zu machen, eine zügellose Virtuosität, die weit über die Grenzen schweifte, welche man bisher als der Natur gesteckte zu betrachten gewohnt gewesen war. So wurde der Blick vieler älteren Musiker bei dieser allgemeinen Gährung irre; ja man fing, während im Auslande, z. B. in Frankreich, der Enthusiasmus für Beethoven den Gipfelpunct erreichte, in Deutschland an, denselben nur als eine glänzende Ausnahme zu betrachten, dem nachzustreben auf Umwege führen müsse. Man konnte sich nicht in seine Form finden, und verkannte darüber gar die seelenvolle Tiefe seiner letzten, meist unverstandenen, wenn ja gehörten Werke. Man begann unter dem Widerspruche vieler jungen Künstler, die in Beethoven lebten, die Herrschaft der Form zu predigen und aufzurichten, als die Schutzmauer gegen das Andringen stürmischer, umwälzerischer Bemühungen, aus denen voraussichtlich nur das wahrhafte, innerste Talent als Sieger hervorgehen mußte. Die Concertinstitute und ein großer Theil der Kritik huldigten dem conservativen Princip, und viele Umstände kamen zusammen, um die Krisis in eine Lysis zu verwandeln. So arbeiteten denn die Parteien immer fort, und dieser Zustand ist, ohne daß es in den Köpfen der Anhänger des Alten heller geworden wäre, fast noch der gegenwärtige. Nur ist der Kampf zwischen Alt und Neu noch auf einem andern Gebiete ausgebrochen: auf dem der musikalischen Lehrmethode. Inmitten der Stabilität der Harmonielehre tritt ein Mann auf, der mit philosophischer Speculationskraft ausgerüstet, die alte geistlose Lehrweise in eine eigentliche musikalische Erziehung umschaffen, und dadurch eine, die Verständniß und Liebe echter Kunst bezweckende musikalische Volksbildung bewirken will, dabei aber oft vergessend, daß durch die seinige, wie durch alle anderen Methoden, immer nur gute Dilettanten, nie aber schöpferische Componisten hervorgebracht werden können. Marx betrachtet das Componiren zu sehr als technischen Proceß, während die alte Lehre, in heiliger Scheu vor der Unbegreiflichkeit des Genies, an der Schwelle seines Tempels verstummend ihre verzeihliche Unwissenheit bekannte. Man kann die Marx'sche Lehre zum Theil als einen Versuch das Ge-

nie zu erklären betrachten. Doch, wie dem auch sei, bildet die neue Lehre nur musikalisch gutgesinnte Dilettanten, sie hat genug gethan; sie hat der Kunst den höchsten, ersprießlichsten Nutzen verschafft, der in jetziger Zeit, wo der Dilettantismus ein so wichtiger Hebel des Musikwesens geworden, möglich ist. Die Theorie würde so die Wunden heilen, welche die Praxis einer Menge lüderlicher Componisten dem musikalischen Geschmack beigebracht. In der That arbeiten Tanz- und Virtuositäts-Componisten, französische und italienische Opernschreiber und ihre deutschen Nachahmer unaufhörlich auf dessen Verderben hin. Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, eine Classe von Schriftstellern die Musik als eine bedeutungslose, verweichlichende Kunst lästern zu hören. Sie haben ja an der Modemusik Vorwand genug. Uebrigens sind diese Lästerer ganz dieselben Hohlköpfe, welche neuester Zeit im Gefühle ihres eigenen dichterischen Unvermögens, den eigentlichsten Dichter, einen Jean Paul, in ihren schwachsinnigen, lügnerischen Truges übervollen Urtheilen herabzusetzen eifern. Aber ihr Wort ist, wie alles Falsche, eitel, und die Musik wird als die schönste, wirksamste Kunst, wie J. Paul als der deutschste der Dichter bestehen, so lang Seele und Gemüth des Menschen noch etwas zu lieben vermögen. Jedes Kunstwerk verlangt zu seiner vollkommnen Verständniß einen gewissen Glauben, und dieser fehlt der neuen kritischen Schule. Bis jetzt brauchen wir noch nicht zu fürchten, daß eine ähnliche, allein das dem Verstande Zugängliche, würdigende musikalische Kritik aufkäme; aber hüten wir uns anderntheils vor dem Autoritätsglauben, eine Sache, die in unserer, ungeachtet der vermehrten Mittel, für neue Talente so schwierigen Zeit um so beachtenswerther ist. Denn wir brauchen frische Kräfte. Namentlich wir Norddeutsche, die wir keinen der abgeschiedenen Heroen unserer Kunst in unserer Mitte genossen haben, mögen nach dem Ruhm eifern, inmitten der allgemeinen Verderbniß und Hinneigung zum Eiteln, feste Kunststützen und jugendlich-strebsame Geister besessen und gepflegt zu haben. Und sollte denn keine ganz eigenthümliche norddeutsche Musik möglich sein? Ja, es ist eine möglich. Ihr Geist, verwandt mit dem Ossian's, hat ja oft Beethoven erfüllt. Der ganze Norden aber über Deutschland ist stumm für Musik. Uebrigens gilt in Hinsicht auf Regsamkeit des Musiklebens, Berlin jetzt wegen der dort versammelten Gegensätze für die interessanteste Stadt, und fast Aller Blicke richten sich, eigentlich mehr aus Neugierde als aus freudiger Erwartung, dahin. Aber wir werden in einem eigenen Artikel die Verhältnisse dieser Hauptstadt besprechen. Wien liefert nur noch Sänger und Sängerinnen. Leipzig war von jeher bedeutsam für die Kunst. München hat keinen Musiksinn. Die andern Städte, wenn auch oft mit schönen Kräften ausgestattet, bringen doch keine wichtigen musikalischen Ereignisse in ihrem Innern hervor. Das kann nicht weggeleugnet werden, daß in keiner Kunst die zufällige Bevorzugung des Glücks so entschieden vorherrschend ist, wie in der unsrigen. Wer an der Spitze eines Instituts steht, gilt alles; andern fällt ein Emporschwingen in den Verhältnissen sehr schwer, oft unmöglich. Es giebt bei uns keine Gelegenheit zu öffentlicher Concurrenz, wie die Ausstellungen Malern und Bildhauern bieten. Auch ein Dichterwort wird viel leichter verstanden und hallt weiter, als das, was verborgen im Sinn der Töne liegt. Durch Vermehrung der Conservatorien wird der Ausbildung allerdings großer Vorschub geleistet; nur hüte man sich, an Orten, wo eine solche Anstalt vorhanden, Talente, welche nicht aus derselben hervorgegangen, dies sind oft gerade die eigenthümlichsten, zu vernachlässigen. Nicht alle können auf dieselbe Weise lernen; ein eigner Geist verlangt auch hierin seinen eignen Weg.

Stehende Concerte sind in den meisten irgend bedeutenden Städten. Den Directionen der vorzüglichsten gerade aber fehlt oft der freie, von Privatinteresse ungetrübte Sinn. Ein ärgerer Zustand als man glauben mag. Von ihnen kann unter solchen Umständen freilich kein frisches Musikleben ausgehen; ja, ihr stets auf ältere oder Günstlingswerke beschränktes Repertoir verleitet gar zum Glauben, daß es nichts anderes Neues, Werthvolles gebe. Ueberdies sind die stehenden Concerte in unsern Hauptstädten die verhältnißmäßig schlimmstbeschaffenen. Es fehlt diesen Orten ein energischer Geist, um die reichen Mittel zu entfalten, zu benutzen und zu lenken. Leipzig nimmt mit seinem Concertinstitute noch immer den Vorrang ein. Dafür haben freilich die Gesangvereine jener bedeutenderen Orte großartigere und glänzendere Aufführungen aufzuweisen. Und nun nur noch ein Wort: Deutschland hat in diesem Jahre sein Mozartfest gefeiert; im nächsten wird es Beethoven's Standbild umkränzen. Welche Nation kann damit wetteifern? Das mache den Deutschen stolz auf und dankbar gegen seine hervorragenden Geister; so wird seine musikalische Zukunft eben so schön sein, wie seine Vergangenheit es war. —

H. Hirschbach.

Aus Paris.

[Gesellschaftliches Treiben.]

Es ist aus mit dem Landleben, die Bäume haben fast kein Laub mehr, der kalte, regnigte Herbst ist über das Land gegangen, die Pariser beau monde vor sich her treibend. Sie ist endlich da, die schöne Welt, die nicht blos deshalb schön ist, weil sie in der menschlichen Gesellschaft das Uebergewicht hat, sondern weil sie etwas

mit sich führt, das an sich gar herrlich ist, wenn gleich dasselbe in dieser Begleitung oft an Effect verliert. Die Pariser Noblesse ist da, mit ihr die Kunst en masse, die Aussicht auf jene unabsehbare Reihe von Concerten, deren ich schon früher einmal gedacht habe. Es ist doch ein eigen Ding um die Musik; diese entwickelt erst dann ihre Macht und Schönheit, wenn sie die dem materiellen Wohlleben Angehörigen in ihrer Nähe weiß: Paris ist im Sommer musikalisch todt, in sofern man auf Execution Rücksicht nimmt; die Künstler von Bedeutung scheinen sich in der Umgebung derer zu gefallen, welche der gemeine Mann glücklich nennt. Für mich hat dieses Hineindrängen der Kunstbetheiligten in die Atmosphäre des äußern Glücks etwas Verletzendes; der Künstler bedarf jener Kreise nicht, er erniedrigt sich und seine Kunst zum Servilismus, wenn er etwas aufsucht, was ihm in unserer Zeit ohnehin von selbst entgegenkommt. Nirgends mag wohl die Kunstwelt, namentlich die der Musik, so sehr mit dem Timbre des Aristocratismus umgeben sein, als hier; dieses läßt sich übrigens in einem Lande wohl erklären, wo der Ruhm die äußeren Glücksgüter unmittelbar im Gefolge führt. Der Name wiegt hier unendlich schwer, daher drängt Alles, sich einen Namen zu machen. Um zu diesem zu gelangen, werden oft ganz andere Dinge aufgeboten, als eigenes Talent und Verdienst; man wendet sich zu Mitteln, die der Kunst sehr, sehr fern liegen. Diese Art, zur Ehre zu kommen, würde weniger bedeuten, wenn sie nur bei Solchen Anwendung fände, deren eigenes Talent für den Ruhm unzulänglich ist; aber leider muß man gestehen, daß das geringe, wie das bedeutende Talent hier fast gleichen Weg zu wandeln haben, um zum Ziele zu gelangen. Wie Viele mögen in diesem Augenblicke die Absicht hegen, jenen Weg zu wandeln, wie Mancher mag während des Sommers auf die jetzt beginnende Saison geblickt haben, als auf den günstigen Zeitpunct, aus der Dunkelheit hervorzutreten. Und auf welche Weise geschieht dieses? Tritt man dem Volke gegenüber, sucht man öffentlich Proben seines Talents zu geben? Das wäre ein gewagter Sprung, der wohl Wenigen, vielleicht Keinem glücken würde. Nein, man hat erst mehrere Stufen zu überschreiten, ehe man zum Volke gelangt. Das Auge richtet sich zuerst auf die Elite der Gesellschaft, die Soireen dieser bilden die Wiege des Glücks und des Ruhms. Hat der Künstler Eintritt in eine solche Soiree erlangt, so bedarf er eines gewissen Tactes, um sich nicht in der Wahl dessen, was er vorträgt, zu vergreifen. Hier herrscht die Romanze, die Schale der raffinirten Eleganz; dort der Chanson, die Einfachheit einer früheren Zeit; hier üben Walzer und Quadrille ihre Macht aus; dort sind's Etuden, Phantasieen, die den Maßstab der Beurtheilung abgeben, und zuletzt sind noch jene Soireen zu durchwandern, in denen gute Musik, wie wir in Deutschland sagen, zu Gehör gebracht wird. Je nachdem der Künstler in diesen Gesellschaftsabenden seine Aufgabe gelöst hat, danach richtet sich der Lohn für seine Verdienste. Ist er Componist, und hat seine Piece (es bedarf oft nur dieser einen) in mehreren Soireen Beifall gefunden, so kann er sicher darauf rechnen, sie sobald wie möglich verlegt zu sehen, zumal wenn sie jener Gattung leichter Musik angehört, die in Paris an der Tagesordnung ist. Die Elite der Gesellschaft also ist es, welche die Künstler dem Volke entgegenführt, welche jene diesem als des Ruhmes und der Ehre würdig bezeichnet. Es fragt sich nun, in wie weit die Elite zu dieser ersten Instanz der Kritik berechtigt ist. Sind in diesen Regionen der haute volée Geschmack und Kenntniß auf jener Stufe der Vollendung, die nöthig ist, ein wahres Urtheil zu fällen? Wer wollte nicht zugeben, daß in mancher Pariser Soiree sich alle Ingredienzen zu einer solchen Kritik vorfinden, aber wer möchte auf der andern Seite läugnen, daß in mancher Reunion der Art die Schattenseite der modernen Gesellschaft vorherrscht, nämlich angezwängtes Gefühl, das unmöglich zu einem Urtheil befähigen kann. Wer mit dem Gefühl kokettirt, dem kann nur eine Musik zusagen, welche ein Product des überreizten Geschmacks ist; freilich mag es hier nicht selten sein, daß sich Gefühlskoketterie und überreizter Geschmack zusammenfinden. Man glaubt vielleicht, daß das Urtheil der Elite als erster Instanz von dem des Publicums als letzter Instanz aufgehoben werden kann? O ja, es kann wohl, aber es geschieht höchst selten; denn dessen, was man dort oben gut findet, wird so lange in den Journalen lobend gedacht, bis man unten im Publicum am Ende auch an die Güte glaubt. Ueberdies herrscht in der Regel zwischen beiden Instanzen Harmonie der Ansichten. —

Der Tod Baillot's erregt hier, wie wohl überall, die lebhafteste Theilnahme. Baillot mag übrigens während seiner letzteren Lebensjahre Manchem aus dem Gedächtniß gekommen sein. Sein Ruhm ist von altem Datum, wenn gleich nicht minder gültig; aber bei der Masse bedarf es vor allen Dingen einer Auffrischung der alten Daten, soll sie nicht vergessen. Dieses hat Baillot jedoch in der letzten Zeit versäumt, und daher mag es gekommen sein, daß erst sein Tod Manchem diesen Violinheros vergegenwärtigt hat.

Joachim Fels.

Aus dem „Künstlerlexikon für Böhmen".

(Fortsetzung.)

Indem ich nun allbekannte Dinge übergehe, fassen wir Gluck's Lebensfaden wieder 1745 auf, wo er seinen „Sturz der Giganten" zu London in Scene setzte.

Nun „ging er" — dieß die eigenen Worte des Lexikons — „über Hamburg nach Deutschland zurück, und „wurde in die kurfürstliche Capelle zu Dres„den mit einem ansehnlichen Gehalte aufgenommen. „Der Tod seines Vaters aber zwang ihn, diese glän„zende Stelle nach einer kurzen Zeit zu verlassen. „Er ging also nach Böhmen, übernahm erblich die „Schenke unweit Johnsdorf, die er aber bald „wieder verkaufte, und sich nach Wien begab, wo er „ferner ununterbrochen lebte. In dieser Kaiserstadt fing „er an, verschiedene" (d. h. von seinen früheren Werken im Styl abweichende) „musikalische Producte zu liefern, „verließ gänzlich den italienischen Schlenderjahn, und rich„tete seine Musik nach der Manier des damals in „London berühmten Componisten Dr. Arne so ein, daß „alle Schwierigkeiten *) und Passagen weggelassen wur„den, und er dieselbe nach der Natur, d. h. ungezwun„gen und einfach, stellte".

Von Arne, diesem größten der Tonsetzer Albions, kennen wir Deutschen leider wenig, — Viele nur seine, in häufigem Irrthume Händel zugeschriebene, herrliche Melodie des Rule Britannia. Wer aber möchte nicht begierig sein nach Arne's Werken, wenn er hört, daß sie Gluck's Vorbild gewesen? Nun stand aber Arne, schon als ein Schüler Händel's, bei der Scarlatti'schen Schule, namentlich bei Porpora und Hasse, nicht wohl angeschrieben. Und so würde vielleicht Gluck trotz der Gasthoffs-Erbschaft in Dresden geblieben oder doch dahin zurückgekehrt sein, hätte nicht eine so breite Kluft seinen Styl von jenem des Meisters Hasse, der ihn nothwendig engagirt haben muß **), geschieden. An solcher Genossenschaft konnte Hasse freilich nicht viel gelegen sein. — Hamburg würde Dlabacz schwerlich erwähnt haben, wenn Gluck sich nicht eine namhafte Zeit hindurch dort verweilt hätte; somit würde Gluck's Aufenthalt zu Dresden in das Jahr 1746 fallen. Sagt Dlabacz weiterhin: Gluck habe „ferner ununterbrochen in Wien gelebt", so muß man bedenken, daß sein 8jähriger Aufenthalt in (nicht zu) Paris stets ein zeitweiliger blieb, wie jener Naumann's in Venedig, Stockholm und Kopenhagen.

*) Es sind offenbar jene gemeint, welche die Kunst erfand, blos um sie zu überwinden. Der gute Vortrag Gluck'scher Musik dagegen ist schwerer, als aller italienische „Schlenderjahn", und uns hat eine Schröder-Devrient in keiner andern Rolle so groß erscheinen wollen, als in jener der Iphigenia auf Tauris.

**) Wie oft müssen wir lesen: Gluck und Hasse! Man vergaß hierbei, daß Hasse schon seit 20 Jahren geglänzt, bevor auch Gluck ein großer Name zu Theil geworden.

Es entsteht nun die Frage: in welcher Eigenschaft wohl eigentlich Gluck Mitglied der Dresdner Capelle gewesen? Auskunft darüber würde wohl eine sorgfältige Sichtung des Archives geben können, die sich ja von der Güte eines Winkler, oder Reissiger, oder Micksch einst erwarten läßt. Bis dahin vermuthe ich — da ja ein Vicecapellmeister in Ristorj's Person vorhanden war, — die Stelle eines „Flügelisten" zur Begleitung der Recitative, oder auch — da der „königliche Compositeur" Retsch am 24sten Aug. 1746 gestorben — daß man Gluck an dessen Stelle engagirt und dem schon so berühmten jungen Manne einen außergewöhnlichen Gehalt bewilligt haben möge.

Bei der Johnsdorfer Schenke haben wir weder an Johnsdorf bei Zittau (denn dieses ist sächsisch), noch an das bei Herniskretschen, sondern an jenes zu denken, welches unfern der Kamnitz-Prager Straße bei Grabern, nur 1 Meile von Neuschloß liegt, wo der alte Gluck Forstbeamter war. Wer die sächsische Schweiz bereist, kann auf dem Winterberge des Ortes Lage sich leicht vorstellen, da sie gerade vor den Rohnberg fällt. Im Allgemeinen kommt jedoch auf des Ortes Identität wenig an, da Dlabacz nicht meldet, ob Gluck auch wirklich die Gastwirthschaft betrieben. Jedenfalls aber bleibt es höchst merkwürdig, daß von den Koryphäen deutscher Tonkunst bis zur Haydn'schen Glanzperiode Wiens, also von Hasler, Prätorius, Schütz, Bernhard, Kuhnau, Kaiser, Heinichen, Händel, Bach mit seinem Bächlein, Graun, Hasse, Gluck und Naumann, auch selbst Gluck nicht gänzlich unserm kleinen Sachsen gefehlt hat. —

A. Schiffner.

(Schluß folgt.)

Vermischtes.

*** Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien giebt zum diesjährigen großen Musikfest in zwei Aufführungen am 6ten und 10ten Novbr. Händel's Judas Maccabäus „nach Starzer's und Lindpaintner's Bearbeitungen für diese Aufführung eingerichtet und in der Instrumentirung vermehrt", wie es im Programm heißt. —

*** An der Oper in Paris wird an Halevy's neuer Oper: Carl VI., studirt. Der Text ist von Delavigne. — Das italienische Theater begann den 1. October mit dem „Barbier" und Mad. Persiani als Rosine. —

*** Die Stadt Salzburg hat den HH. Schwanthaler und Stieglmayer in München, wie Hrn. Capellmeister Pott in Oldenburg wegen ihrer Verdienste um das Mozart-Denkmal das Ehrenbürgerrecht verliehen. —

*** Der niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst ernannte W. Sterndale Bennett in London zum Ehrenmitglied. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 31. Den 14. October 1842.

Nimm einen Ton aus einer Harmonie,
Nimm eine Farbe aus dem Regenbogen:
Und alles, was dir bleibt, ist nichts, so lang
Das schöne All der Töne fehlt und Farben.

Schiller.

Ein neues Kapitel über das alte Wort „schön"
von E. Sobolewski.

Mit dem Zuertheilen der Schönheit, scherzte Lydia, die erste Sängerin, scheint mir, seid ihr Herren zu gefällig!

Das sind Ansichten! warf Dohle, der Recensent, ein.

Und ich möchte sie belegen, erwiederte Leonard, ein junger Enthusiast, müßte ich nicht befürchten, daß es mir, wenn ich über das Schöne rede, so gehe, wie einem unserer Professoren, der ein ganzes Semester über den Begriff „schön" und dessen Adversative gelesen, alle Definitionen des Wortes, von der alten platonischen bis auf die neueste, seine eigene, durchgenommen, zerlegt und belegt hatte; aber am Ende so langweilig wurde, daß bei den letzten Vorlesungen Alle, außer ihm und noch einem Zuhörer zu schlafen schienen. Dies bemerkend, schloß er den Cursus, früher als er Willens gewesen, mit den Worten: „Sehen Sie, meine Herren, das ist schön!" — Der, den wir für wach hielten, schreckte bei dem letzten Worte plötzlich zusammen. Er hieß „Schön" und hatte wirklich geschlafen. Unser Professor aber meinte, ihm sei ein großes Licht aufgegangen, und brummte im Hinausgehen: „Und wenn ich auch nur eine Seele mein nenn' auf dem Erdenrund — —". Und wenn ich auch nur eine Seele — Doch nein, ich will schweigen. Sicher werde ich mir dadurch mehr Seelen gewinnen, als wenn ich ein Langes und Breites über das Schöne schwatze, und doch nicht viel mehr als Nichts darüber sage!

Das ist Egoismus, mein Herr, fiel Lydia ein.

Mit nichten, mein Fräulein! Ich schaute Sie an und fand meine, meines Professors und alle Definitionen der Welt vom Schönen falsch!

Das ist wieder Egoismus! rief Lydia lebhaft. Warum müssen wir denn immer an unser gebrechliches Selbst denken, und Alles von uns abstrahiren. Lassen wir einmal den Menschen ganz aus dem Spiele. Nehmen wir ein Gedicht, ein Gemälde oder ein Musikstück zu unserem Vorwurfe.

Oder Ihre herrliche Stimme, fiel Leonard wieder ein; worin liegt die Schönheit dieses weichen, seelenvollen Tones?

Sie sprechen es eben aus, erwiederte Dohle, im weichen, seelenvollen, und in einem Wohlklange, der nur selten bei deutschen Sängerinnen gefunden wird, welches Uebel größtentheils seinen Grund in der mehr oder weniger schlechten Aussprache der Vocale findet. Der Italiener solfeggirt mit dem ersten Tage seiner Geburt. Die Sprache ist sein Singmeister. Man ahnet wirklich nicht, wie viel auf die Aussprache des Vocales *a* ankommt. So kann man den Juden fast immer an einem gewissen Kehltone erkennen, und dem Lehrer desselben ist es bei der größten Aufmerksamkeit und Anstrengung unmöglich, diesen unangenehmen Kehlton fortzuschaffen, den der Jude mit der Muttermilch eingesogen, und in jedem Worte, das er ausspricht, fortwährend übt. Wer daher seine Kinder zu Sängern erziehen will, sorge vom ersten Jahre ihres Lebens an für eine klangvolle, klare Aussprache des *a*; denn das *a* ist der nervus rerum aller Gesangskunst. —

Diese Didaktik ist aber doch höchst unromantisch, bemerkte Leonard.

Wir können ja auch nicht immer romantisch sein, begann ein älterer Mann; ja, wir Bejahrten sind es leider nur höchst selten, und dann nur in einigen spärlichen Wonnestunden der Erinnerung. Denn die Romantik dauert, wie das helle Grün des Frühlingslaubes, mit ihrem süßen verführerischen Dufte nicht über den Mai des Lebens hinaus. Schauen Sie auf Händel's, Bach's, ja auf Mozart's Werke und suchen Sie jenen ätherischen Hauch, das Romantische, Sie werden keine Spur mehr davon finden, und wer möchte in Abrede stellen, daß er sie einst belebt habe. Was wir in ihren Werken schön finden, ist etwas Anderes, aber etwas gar Wichtiges, und ich befürchte fast, daß von mehreren unserer Romantiker nicht viel übrig bleiben dürfte, wenn die Zeit den Glanz der Jugend verwischt haben wird.

O denken Sie an Gluck's Armide, bemerkte Lydia; welches Werk durchweht wohl eine höhere Romantik!

Wenn wir uns, nahm Dohle das Wort, so hoch in die Romantik versteigen, werden wir die Definition des Schönen schwerlich feststellen.

Sie ist auch gar nicht festzustellen, behauptete der ältere Mann. Denn geht man von dem Grundsatze aus, — und ich weiß keinen besseren —, daß das schön sei, was ohne Begriff allgemein gefalle, so könnte man auch auf die Frage: Was ist schön? antworten: Alles oder — Nichts. Haben Sie schon ein Gesängchen in unserer Synagoge gehört? Unsere Leut sagen: Es ist schain! Haben Sie die Buschfrau mit der durchlöcherten Nase gesehen, die lebendige Hähne ohne Umstände mit Haut und Knochen aufaß? Ihr Seladon findet sie schön! Die abgestumpfte Nase und die aufgeworfenen Lippen jenes schwarzen Leibkutschers, sind sie nicht zum Kusse geschaffen? Was sagen Sie zu den Pauschärmeln der Damen? Wie gefällt Ihnen der moderne Knicks? Köstlich, nicht wahr? Welche Grazie, welche Schönheit in diesen Aermeln, in diesem Knicks!

Er wird anzüglich! schrien Alle. Zur unschuldigen Musica, zur Musica!

Wohl! fuhr der ältere Mann fort. Ist das Mezza di voce nicht schön! — Sie wollen mehr hören. Also! Einige sanfte Akkordefolgen! Nicht wahr, allerliebst? Aber unser Ohr, könnten Sie einwenden, macht höhere Ansprüche: es ist gewohnt in Tönen eine Idee zu vernehmen. Ein einzelner Ton, sei er noch so wohlklingend, — einzelne Akkordefolgen, seien sie noch so harmonisch, befriedigen nicht allein.

O! unterbrach ihn Leonard, er erinnert an Göthe's Richterspruch, als man über den höchsten Grundsatz der Alten hinsichts der Kunst uneinig war, Winkelmann: die Schönheit, Lessing: die classische Ruhe, Fernow: das Idealische, Hirt: das Charakteristische dafür ausgab. Sie wollen mit ihm: das Bedeutende, und meinen wie er, das höchste Resultat einer glücklichen Behandlung desselben, sei das Schöne.

Das Bedeutende? Sie irren, dahin wollte ich nicht hinaus. Ich könnte ein Lied aus dem Vaudeville, „die Judenschenke", anführen. Es beginnt: Hei, hei! rc., ist bedeutsam, glücklich behandelt, nicht Mozart hätte es treffender verfassen können; denn es schildert auf's treueste den Charakter der ganzen Nation. Begegnet mir der Schacherjude oder der Banquier, Heine mit seinen blassen Harfenmädchen und sonstiger noblen Gesellschaft oder der großmäulige Börne, der bei der Julirevolution Zahnschmerzen hatte: immer symphatisirt und dominirt das Hei, hei!, überall trifft es auf eine verwandte Saite; ist das nicht bedeutend? Niemand wird's bezweifeln; aber schön kann ich es nicht finden! Die Form dieses Liedes ist bestimmt und kann ohne Anstrengung gefaßt werden; sie ist mannigfaltig, geordnet, und kein Einzelnes rührt besonders (die Hauptpuncte, die Sulzer vom Schönen verlangt), aber schön kann ich es nicht finden. Es hat Proportion (worin wieder andere Leute das Schöne suchen): aber schön kann ich es eben so wenig finden als eine Fledermaus, an deren Verhältnißmäßigkeit doch auch nichts zu tadeln ist. Sie dürften entgegnen, mit welchem Rechte ich mich zum Richter hierüber aufwerfen könne, mit welchem Rechte ich bestimmen wolle, daß dies Lied nicht schön sei, obgleich es nicht nur den angeführten Erfordernissen entspricht, sondern von einer ganzen Nation zum Nationalliede erhoben worden; und ich gebe die Frage zurück, mit welchem Rechte irgend ein Mensch sagen dürfe: Dieses ist schön und Jenes häßlich. Der Mohr, der Wilde, die Dame mit den Pauschärmeln und die gesammte polnische Judenschaft würde rufen: Du hast Unrecht! Ich komme also wieder darauf zurück: Alles oder nichts, oder doch sehr wenig oder sehr viel ist schön!

Sie verfahren, sprach Lydia, mit den aufgestellten Erklärungen des Schönen, doch etwas ungerecht; denn alle, so scheint mir, enthalten etwas Wahres. Meine Meinung aber ist: Als Gott den Menschen schuf, gab er ihm Verstand und sprach: „Du könntest hiermit ausreichen. Da ich aber wünsche, daß dir dein Leben lieb und angenehm werde, will ich dir eine ganz kleine Portion Göttlichkeit zutheilen."

Dies ist's, was die Menschen bald Geist, bald Gemüth, bald Seele, bald Herz, bald Gefühl, bald Geschmack nennen, aber nie recht begreifen können; denn es giebt nur eine Wissenschaft: die Mathematik, und diese kennt nur irdische Größen. Darum halte ich das Tonstück für schön, es sei nun freud- oder leidvoll, heiter oder ernst, das nicht nur allen Anforderungen des Verstandes entspricht, sondern auch jenes himmlische Etwas, die Göttlichkeit, in sich trägt.

Ich, mein Fräulein, sagte Leonard, behaupte, ein Tonstück gleiche einer schönen Frau. Sie spreche, singe, tanze — alles, was sie auch beginne, es ist schön, himmlisch, göttlich! Aber man muß sie ein wenig lieben, sonst dürfte Einem doch manches Abgeschmackte aufstoßen. Da wir nun Sie, reizende Lydia, Alle lieben, Ihren Gesang so bezaubernd, Ihre Definition des Schönen so geistreich finden, so wollen wir nicht weiter streiten: denn Liebe und Kunst scheinen sich darin zu gleichen, daß man vor- und nachher über sie philosophiren kann, während des Actes aber nie. Und wenn Sie erlauben, uns in diesem gegenwärtig zu befinden, so gewähren Sie auch wohl, ihn soviel wie möglich zu verlängern.

Man ist Mensch, bemerkte der ältere Mann.

Ein herrlicher Einfall! rief Dohle, der Recensent: Man ist Mensch! Er nahm seine Brieftasche und hinkte in aller Eile davon. —

Aus dem „Künstlerlexikon für Böhmen".

(Schluß)

Czernohorsky könnte man nach dem Wenigen, was wir über ihn wissen, in jener erlauchten Reihe vermissen. Unbedenklich meldet Dlabacz von ihm, er habe 1715 in Italien Tartini unterrichtet. Anderwärts findet man als Tartini's Lehrer nur ganz unbestimmt einen Mönch zu Assisi angegeben, den man schlechthin il Boemo oder der Pater Boemo genannt. — Czernohorsky, Böhmens stärkster Organist und Tonsetzer seiner Zeit, dessen Fugen man jenen von Zelenka, Bach und Segert an die Seite setzt, war aus Nimburg an der Elbe, studirte nebst den Wissenschaften auch die Tonkunst zu Padua, ohne daß wir seines Meisters Namen wüßten, ward dort Magister (jetzt sagen wir: Doctor) der Musik, im dasigen und später im Prager Minoritenkloster Chorregent, und starb 1740 auf der Reise, die ihn nochmals in Italiens Lustgefilde bringen sollte. Mit dem vortrefflichen Hasse theilt Czernohorsky das Schicksal, der Nachwelt aus seinen Werken nur wenig bekannt werden zu können; denn auch von den seinigen bei weitem die meisten zerstörte der Brand seines Klosters 1754. Unter seinen Schülern zeichneten sich hauptsächlich Tartini und Segert oder Seeger aus, mit welchen in ihm — auf Dlabacz'ens Gewähr — zwei weit verzweigte Componistenschulen zusammenfließen. Dies berechtigte zu meiner Freude auch mich, zwei meiner zahlreichen Componistentabellen (davon ich die Bach'sche in d. Bl. habe abdrucken lassen) in Eine sehr umfassende zu vereinigen.

Weiß der Leser das Bisherige mir Dank, so bethätige er ihn nun durch die Erlaubniß, noch einige Miscellen aus dem Dlabacz beifügen zu dürfen.

Das Cistercienserstift Ossegk bei Teplitz, als Sitz der Kunst und Wissenschaft von jeher ausgezeichnet, war auch für Polyhymnia stets ein Lieblingsort. Im Jahr 1787 gab es unter den Mönchen nur allein an solchen, die sich solo konnten hören lassen, 3 Geiger, 2 Hornisten, 1 Bassethorn-, 1 Clarinett- und 1 Fagottbläser, 1 Harmonikaspieler, 1 Mandolinisten, und nicht weniger als 11 gute Orgelspieler.

Wenige Sänger nur feiern ihr goldenes Dienstjubiläum, überaus wenige aber so herrlich, wie der einst hochberühmte Prager Kirchen-Bassist Georg Gautsch im J. 1801, wozu Maschek eine besondre Messe, der bekannte Kotzeluch aber, welcher selbst schon der Musik öffentlich länger als durch ein halbes Jahrhundert gedient hatte, das Te Deum lieferte, und wobei der berühmte Abt Vogler das Hochamt hielt. Gautsch kam 1750 aus seinem Mutterorte Markersdorf, dessen Thurmspitze auf dem Winterberge sichtbar ist, als Altist in die katholische Hofkirche zu Dresden, ging aber schon 1751 nach Prag, wo er 1806 verschied.

Was man vor 20 Jahren über Paganini's Kunstreise im Gefängnisse zu Genua fabelte das ist 1498 in einem der Prager Schloßthürme, welcher noch jetzt die Daliborka heißt, wirklich geschehen. Dalibor v. Konoged nämlich, der die Unterthanen des Ploskowsky v. Drahonicz aufgewiegelt, um bei der Verwirrung die Burg Ploskowitz bei Leutmeritz desto leichter zu erobern, kam in einen Hungerthurm, wo er, der das Geigenspiel nie getrieben, die Langeweile damit zu bannen versuchte. Und bald brachte die unablässige Uebung ihn auf den Gipfel damaliger Kunsthöhe, so daß das Volk haufenweis am Thurme stand, ihm zuzuhören, und mit Gaben ihm sein Leben fristete. Daher dort das Sprichwort: etiam Daliborem fames musicam docuit, s. v. a.: Hunger zähmt auch den wildesten Menschen.

Für einen Haupt-Clarinettisten galt um's J. 1800 in Böhmen ein Chorregent zu Laun, Emanuel Faulhaber, der daher auch ein Concert in Dresden ankündigte. Er sagte es jedoch sogleich ab, als er einen dasigen Künstler gehört und sich leicht übertroffen fühlte, — ohne Zweifel von dem noch lebenden würdigen Rothe; dagegen gab er nun bei Hofe ein Concert auf dem Brummeisen, wo ihm Niemand den Vorrang streitig machen konnte. Es ist ein hoher Genuß, so ein Brummeisenconcert, besonders wenn man — wie es mir einst in Warmbrunn ergangen — zu spät, daher hintan zu sitzen kommt, und keine Spur von einem Tone hört.

Zu den stärksten Trompetern vor 110 Jahren gehörte unstreitig Johann Teuffel, ein ehrsamer Schu-

ster im Dörfchen Ploscha bei Saatz. Konnte er auch nicht gerade Stadtmauern umblasen, so wurde er doch zu allen großen Kirchenmusiken nach Prag erbeten, und die besten Componisten verschmähten es nicht, ihm Trompetensätze zur Begutachtung zuzusenden. Obgleich zahnlos, zog er doch Töne aus seinem Instrumente, die kein Andrer ihm nachmachen konnte.

In welche Verlegenheit ein Sänger kommen könne, das erfuhr einst mit nicht geringer Angst der berühmte Held, als er Medicin in Prag studirte. — Held besucht nach seiner Gewohnheit das Chor der Kreuzherrenkirche, und wird von Praupner, der eben eine große Messe aufführen will, dem aber der Solo-Tenorist ausgeblieben, freudig begrüßt. „Gut, daß Sie kommen! Mir „zu Liebe müssen Sie gleich diese Arie hier übernehmen; „aber geben Sie ja scharf Achtung, denn der Rhythmus „geht wider den Tact". Held weiß, was er vermag, nimmt das Blatt, und sieht es nicht weiter an, bis an ihn die Reihe kommt. Kaum aber daß der 3te Tact begonnen, so hört er schon aus der Instrumentaleinleitung deutlich, daß der Capellmeister in der Angst seines Herzens ihm eine falsche Arie gegeben. Was nun — da die Musik schon begonnen — thun, ohne den würdigen Meister bloszustellen? Dennoch wußte Held, selbst vor Angst schwitzend, sich trefflich zu helfen. Nach der Orgel halb gewendet, improvisirt er, immer mit der Orgelpartitur in Harmonie bleibend, eine Melodie, und kein Zuhörer hat von der Kriegslist etwas bemerkt. Wie eifrig Praupners Dank gewesen, läßt sich leicht denken. Aber wie viele Tenoristen unserer Tage würden wohl Talent und Kunde genug besitzen, um sich so zu helfen?

Wie den Büchern, so gab die Vorzeit auch den Opern und Oratorien häufig ganz verzwickte Titel, und es ist bekannt, daß man 1705 in Arnstadt eine Oper unter dem Titel gab: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens". — Ein besonderes Gefallen an langen Titeln aber zeigt in seinen Oratorien der Prager Organist Taubner, Dichter und Tonsetzer vor etwa 100 Jahren. Eines derselben heißt: „Der an dem Cypris-Trauben-reichen Weingebirge Engaddi verlassene Bräutigam"; ein zweites: „Gewässertes Rhaphidion von dem Felsen Horeb durch die Ruthe Mosis, d. i. mit Blut getränktes Israel, von dem wahren Kirchenfelsen Christo, bei dem Lauretanischen heiligen Grab, in poetische Wälle und harmonische Fälle geleitet von T."; ein drittes: „Die fruchtlose Gerechtfertigung des ungerechten Urtheils deren Josephinischen Brüdern-Söhnen Jakobs, von dem Richterstuhl der Gerechtigkeit überzeugt, in die Poesie und Musik gesetzt von Herrn (sic!) Anton Moriz Taubner". — Herr Taubner hat ohne Zweifel über Händel's Oratorien ungefähr so geurtheilt, wie der Knabe bei Gellert:

Dem Händel sieht man's gleich an seinen Titeln an,
Daß er nichts Kluges singen kann.

A. Schiffner.

Aus Aurich in Ostfriesland.

Der bekannte Virtuosenfeind, Hr Dr. E. Krüger in Emden, ist gegenwärtig auf gutem Wege, selbst ein Virtuos zu werden, und zwar auf der Orgel. Neulich überraschte und erfreute er in unserer Kirche eine, freilich nur kleine Gemeinde durch die, im Wesentlichen fast vollendet zu nennende Vorführung einer Reihe classischer Tondichtungen. Unter den vielen glänzenden Sternbildern, welche uns hier geleuchtet haben, nennen wir vor Allem die hocherhabene, majestätische Symphonie aus Es-Dur, welche der Peters'schen Sammlung J. S. Bach'scher figurirter Choräle voransteht, dann das hochpoetische Präludium der „chromatischen Phantasie" desselben göttlichen Meisters. Wir gestehen, dieses Werk bisher recht eigentlich für eine Clavier-Phantasie gehalten, die volle Allgewalt aber, den wahren Charakter des Gedichts erst auf der Orgel erkannt zu haben. Der Kampf der Titanen mit dem Olymp läßt sich nicht großartiger malen; stolz in Wort und That stürmen die Erdensöhne gegen die himmlischen Mächte an; aber mit allmächtigen, zermalmenden Harmonieen brauset der Himmel die Verwegenen in die Tiefe hinab. — Nächstdem die geistreiche Choral-Figuration von Bach: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", wo die figurirte Einleitung und Begleitung das schlummernde, träumende Volk malen und plötzlich die Choralmelodie als Cantus firmus „hoch von der Zinne" ertönte. Ferner das kindlich-fromme, durch seelenvolle Süßigkeit unendlich reizende Bach'sche Vorspiel zum Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!" (für 2 Manuale und Pedal). Darauf die Bach'sche Jubel-Fuge aus G-Dur ($\frac{6}{8}$), mit dem originellen Vorspiel ($\frac{3}{4}$) voll Mark und Kraft. Hiernächst eine riesige Fuge von Bach aus E-Moll, welche in ergreifenden, unruhvollen Weisen die Schmerzen eines zerknirschten sündigen Gemüths zu malen scheint. Sodann eine schwungreiche Phantasie von Bach aus C-Moll, von tiefem religiösen Sinn und schwärmerischer Andacht durchweht. Zum Beschluß die F. Mendelssohn'sche Fuge in G-Dur, durch Klarheit, männliche Kraft und Originalität gleich ausgezeichnet. (Das poetische Verhältniß des lieblichen, moderner gehaltenen Vorspiels, welches der Fuge vorhergeht, zu der Fuge selbst ist uns nicht deutlich geworden.) —

Dank dem begeisterten Apostel des großen Sebastian, dem gründlichen Kritiker, dem unerbittlichen Feinde aller unpoetischen Musik, für den Genuß, welchen er uns nun auch praktisch durch sein treffliches Orgelspiel gewährt hat. Möchte ihm Muße werden, auch in größeren Städten und auf mächtigeren Orgeln als die unserige ist, den Ruhm des erhabenen Meisters zu verkündigen, in dessen tiefsinnigen Schöpfungen er seit Jahren ganz lebt und schwelgt. Nach dem Kampfe gegen das Virtuosen-Unwesen könnte er auf den wahren Beruf des „Virtuosen" nicht schöner und eindringlicher hinweisen, als durch solches Thun. —

— r —.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu eine Beilage von Glaser.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 32. Den 18. October 1842.

Neue Oratorien (Fortsetzg). — Adolph Henselt. — Vermischtes. —

Den lieben Gott laß in dir walten,
Aus frischer Brust nur treulich sing'!
Was wahr in dir wird sich gestalten,
Das Andre ist erbärmlich Ding.
v. Eichendorff.

Neue Oratorien.

(Fortsetzung.)

Der Fall Babylons nach dem Englischen des Prof. Taylor von Fr. Oetker, componirt von Louis Spohr. — Clavierauszug 6 Thlr. 15 Ngr. — Partitur 15 Thlr. — Singstimmen 5 Thlr. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. —

Unendlich wie das All ist das Gebiet des Schönen, und wie es in tausend und aber tausend Formen sich offenbart, so ward das Evangelium desselben nicht an eine Zunge, nicht an eine Sprache gebunden, sondern tausend Priester verkünden das Mysterion des Schönen, jeder in seiner Sprache und Weise. Tragen doch die Meisterwerke unserer größten Oratoriencomponisten: Händel, Bach, Haydn ꝛc. alle das entschiedene Gepräge ihrer Schöpfer, und sollte ein Meister wie Spohr, dessen Künstlerherzen ein Harmonienquell entspringt, der weiter ab ein tiefer klarer Strom dahinwogt, sollte ein solcher Meister, seine Individualität opfernd, die eigne Idee von der künstlerischen Darstellung der fremden Ideen Anderer, und wenn auch durch die geistvollste Reproduction abhängig machen? — Zwar mehr als irgend ein anderes Werk der Tonkunst scheint gerade das Oratorium, das seinem Wesen nach, wenn auch keineswegs das rein lyrische Element unter dramatischer Einkleidung ausschließend, im epischen seinen Brennpunct hat, jene Objectivität zu verlangen, die nur mit einer, ich möchte sagen extensiven Kraft der Individualität der schaffenden Künstler vereinbar. In Spohr dagegen tritt uns in jeder Toncombination, die er fand, die ausgesprochenste Individualität, die isolirteste Intensivität der schaffenden Kraft entgegen. — Doch wie dem auch sei — wo ein Meister über seinen Stoff kommt, muß er sich schon zur edlen Form gestalten! Ueberdies dürfen wir uns nicht verhehlen, daß das kirchliche Oratorium, das dem Heut entsprossen, eben so wenig in dem Geiste vergangener Zeiten wurzeln kann, als diese den Standpunct bestimmen können, von dem aus die Gegenwart es zu betrachten hat. — Folgen wir nun dem Componisten!

Die einleitende Ouverture bereitet in ihrem elegischen Ausdrucke den Chor der klagenden Juden vor, mit dem das Oratorium beginnt, ein ängstlicher Hilferuf zu Jehova. Wir sind an die Ufer des Euphrat in Mitte jenes unglücklichen Volkes versetzt, das unter dem grausamen, in Ueppigkeit untergegangenen Tyrannen Belsazer seufzt, dem Enkel des siegreichen Nebukadnezar, der einst dem Volke Gottes das Joch der Knechtschaft überwarf. Der Chor (C=Moll), nur von einem 4 Tacte langen Solo einer Sopranstimme unterbrochen, bewegt sich im langsamen Tempo und nimmt, gleichsam den kirchlichen Standpunct des Ganzen genauer andeutend, eine kurze imitatorische Stimmenverknüpfung auf.

Nach dem Chor tritt der Prophet Daniel erst im Recitativ, dann in Nr. 3, einer größern Tenor-Arie, auf und fleht kräftiger und dringender um Jehova's Hilfe. Die Arie, obwohl reich, fast üppig harmonisirt, obwohl in feinen Uebergängen zwischen dem ruhigen $\frac{4}{4}$ und dem flüchtiger pulsirenden $\frac{2}{4}$ Tacte sich bewegend, trägt gleichwohl jenen Charakter des Ernstes und der Innigkeit, wie er nur Spohr eigen. Der Arie folgt im

Nr. 4. ein sehr kräftiger Chor der Juden in F=Moll $\frac{4}{4}$ Tact, der bei den Worten:

„Der Herr zerschlägt im Sturm
Unser gefall'nes Geschlecht",

sich im Unisono der Singstimmen plötzlich aus dem As=Dur nach H=Dur innerhalb 6 Tacten wendet. Die Wirkung dieser Stelle ist außerordentlich und wiederholt sich kurz vor dem Schlusse in andrer Tonlage. Nach diesem ausgezeichneten Chore verwandelt sich die Scene. Wir werden in das persische Lager versetzt. Der Held Cyrus offenbart in einem kurzen Recitativ, daß Jehova durch seinen heiligen Propheten zu ihm gesprochen und ihm geboten, sein Volk zu befreien. Dem Recitativ schließt sich eine kurze Bariton=Arie (Nr. 6. Es=Dur) an: „Großer Geist, vor deinem Willen beug' ich mich!" ꝛc., die in Nr. 7. vom Chore der persischen Krieger begleitet, zu einer der glänzendsten Nummern des ganzen Werkes gehört. Der Schluß dieses Satzes in C=Dur leitet durch einen marschähnlichen Rhythmus, der mehr und mehr die Schärfe verliert, in das Ritornell der mit Nr. 8. folgenden Arie, die uns nach Babylon aus dem Schauplatze des Krieges neben ein Symbol des Friedens, zu einer Mutter an der Wiege ihres Kindes versetzt, für das sie außer ihrer Liebe nur die Bitte zu Jehova hat, er möge es einst „der Heimath Auen und frei der Väter Land betreten lassen". Unterstützt schon der Contrast, so vollendet doch die günstige Wirkung eben so den innigen Ausdruck der Melodie als die zarte Begleitung, die dem Clavierauszuge nach auf eine gleiche Instrumentirung schließen läßt. Zur Mutter tritt im folgenden Recitativ (Tenor) der Vater, welcher sein Weib mit der Weissagung des Propheten Daniel tröstet, daß die Stunde der Erlösung nahe. Ihm folgt ein Duett (A=Dur für Sopran und Tenor) zwischen beiden, einfach und sinnig, wenn auch minder charakteristisch als vorige Nummern.

Nr. 11., ein kräftiger Chor (D=Dur) der persischen Krieger, die das Heldenthum des Cyrus preisen, dürfte seiner minder kirchlichen Haltung wegen dem musikalischen Pietisten etwas bedenklich sein. Cyrus tritt im Recitativ auf und erwägt die Schwierigkeit seines Vorhabens, doch baut er auf den Gott Israels, der da gesagt: „Babylon, dein Tag ist gekommen, wenn ich dich heimsuchen will". Hierauf wiederholt sich der Kriegerchor (D=Dur). — J. B.

(Schluß folgt.)

Adolph Henselt.

Leider nur die kurze Frist eines Tages sollten wir uns der Gegenwart Henselt's zu erfreuen haben. Er kam, spielte am Abend in einem befreundeten Cirkel, und schied den nächsten Morgen, zur russischen Kaiserstadt zurückkehrend, der er seit Jahren als eine musikalische Zierde angehört. Eine Frist, mehr denn zu kurz für das Verlangen seiner Freunde, lang genug dagegen, ihm von Neuem das lebendigste Andenken zu sichern. Bot Henselt bereits bei seinem ersten Erscheinen den Anblick einer vollen, fertigen Künstlerindividualität, fanden wir ihn damals schon mit Allem ausgerüstet, was gefordert werden mag, einen Künstler ersten Ranges vollgültig auszustatten, so erschien jetzt, nachdem fünf ernst verlebte Jahre den Vollgehalt und die Reife des Mannes ihm verliehen, das Ursprüngliche seiner Natur nur noch entschiedener ausgeprägt, die seltene Gediegenheit seiner Leistungen noch gesteigert, er selbst im Vollgefühl, im sicheren Schwerpunct aller seiner Mittel. Wenn aber von „Fortschritten" gesprochen worden, die Henselt's Spiel bei seiner jüngsten Anwesenheit habe wahrnehmen lassen, so dünkt uns dieser Ausdruck wenig geeignet, den Standpunct eines Künstlers zu bezeichnen, der sofort und von allem Anfang als ein Meister zu uns kam, damals schon durch ein Spiel hervorragte, dessen Eindrücke wir unsererseits noch immer dankbar in uns aufbewahren. Dies im Vorbeigehen. Wie schon erwähnt, galten Henselt's Productionen diesmal ausschließlich dem Zimmer; hier aber ihn gehört zu haben, rechnen wir ihm und uns für voller an, als ein öffentliches Auftreten. Henselt selbst weiß, daß der Concertsaal das weniger geeignete Terrain für ihn ist, und wählt deshalb gern und vorzugsweise den kleineren Privatcirkel, eine Eigenheit, die er mit Chopin theilt. Hier aber ist sein eigentliches Siegesfeld, der günstigste Schauplatz zur Entfaltung seiner ganzen Ueberlegenheit. Erst, wann weder die Rücksicht des Wie=viel noch des Wie=lange, weder Programm noch eine bemessene Zeit ihn beengen, er, immitten eines kleinen aber erlesenen Kreises sich wissend, Lust und Behagen des Augenblickes als seine einzigen Führer walten lassen darf, erst dann vermag sein Spiel festen Fuß zu fassen, um endlich bis zu jenem Puncte sich aufzuschwingen, auf dem er allein und ohne Nebenbuhler steht. Dahin aber mag er nur dann gelangen, wenn der Entfaltung seines Spieles ein breiteres Maaß an Zeit vergönnt wird, da für seine weiten Akkordlagen, bei ihm so wesentlich und stets von der wohlthuendsten Wirkung, seine zwar überaus dehnbare und in strenger Gymnastik erzogene, von Natur jedoch verhältnißmäßig kleine Hand, immer erst im Laufe längeren Spieles die erforderliche große Spannung gewinnt, und dadurch erst ihrer selbst vollkommen mächtig wird, ein Zustand, wie solchen die zugemessenen Minuten des Concertsaales selten oder nie zur Entwickelung bringen. Von einem Ermatten aber durch längere Dauer des Spieles kann nie die Rede sein bei Einem, dessen Letztes immer sein Gewaltigstes ist, weil mit der Anstrengung ihm zugleich die Kräfte wach-

sen, und ein geistiges Element die Schwingen des Körpers trägt und in Spannung erhält. Ihn von solcher Seite uns zu zeigen, war nun jener Abend ganz geeignet. Wir hörten von ihm Weber's F-Moll Concert, dessen „Aufforderung zum Tanze", die Ouverturen zum Freischütz und zu Oberon, von ihm auf das Pianoforte übertragen, Chopin's chromatische Etude in A-Moll (Op. 25. Nr. 11.), Liszt's „Reminiscences de Lucia di Lammermoor", endlich von eigner Composition sein unlängst erschienenes „Tableau musical" (Op. 16.). Unverkennbar ist es der romantische Weber, zu dem Henselt's durch und durch deutsche Natur am mächtigsten hingezogen wird, der Auserwählte, dem er, früh schon zu ihm sich hinwendend, seitdem mit ungeschwächter Hingebung, mit der ganzen Frische der ersten Empfindung zugethan geblieben. War es im F-Moll Concert der energische Geist, die in großen Zügen treffende Hand, mit welcher er dieses Al Fresco-Bild voll Schwung und Kühnheit vor uns hinstellte, so überraschte bei der „Aufforderung zum Tanze", neben der hinreißendsten Fertigkeit, womit das Ganze hingeworfen wurde, die blühende, phantasievolle Auffassung, die dem Stücke die reichsten Farben abzugewinnen, einzelne Stellen bis zu den lebenvollsten Situationen zu steigern wußte. Mit der Wirkung eines Orchesters aber erklangen die beiden Ouverturen unter der metallnen Wucht seiner Finger; man durfte den Eindruck fast einen plastischen nennen, so durchsichtig erschien das Geflecht der Instrumentalmassen, so scharf Umriß und Gliederung der einzelnen Gruppen, so voll Halt und festen Gepräges die Gestalt des Ganzen. Daß Liszt's stechend geistreiche, versöhnungslose Bizarrerien wenig mit dem mild elegischen Grundtone von Henselt's Künstlersubjectivität harmoniren, die Excentricität ihres Vortrages in der seelenvollen Naivetät von Henselt's Spiele wenig Verwandtes findet, ist eben so gewiß als begreiflich. Doch tritt Liszt in der oben genannten Composition der Henselt'schen Weise näher als wohl sonst, indem dieselbe, neben einer schlanken und gefälligen Structur, frei erscheint von jenen dunkeln Partieen, mit denen die meisten übrigen seiner Stücke getrübt sind. Henselt spielte dasselbe mit glorreicher Bravour, und mit einer Sorgfalt im Detail, die fast den Ernst und die Morosität einer Etude über das Ganze breitete. Der perlende Schaum, welcher Chopin's unvergleichlicher Etude ihren Charakter leiht, erheischt einen mehr pfeilartigen als runden Ton, einen kräuselnden, den Ton nur an seiner Spitze fassenden Anschlag. Henselt, an eine breite Tongebung gewöhnt, nahm die Figur der rechten Hand vielleicht mit ein wenig zu massenhaftem Tone, wodurch ihrer Wirkung in etwas Abbruch geschah. Culminirend aber in seiner Eigenthümlichkeit, und ganz in seiner Sphäre als Sänger auf seinem Instrumente, erschien derselbe im Vortrage seiner eignen Composition. In dem unausgesetzten Sichsteigern des Tones sowohl als der Massen, durch die ganze Weite des Stückes hindurch — von den leisesten Schwingungen an bis zum ausgebreitetsten Flügelschlage, welch' eine Tragkraft in seinem Crescendo! Und alle die anderen Vorzüge seines Spieles: quellender Ton, zarte Biegung des Gesanges im Heben und Fallenlassen des Tones, beredt und voll Ausdruck, unnachahmliches Legato, leichte und schwungvolle Zeichnung der Rhythmen und ihrer Linien — in welch' schöner Vereinigung vermochten sie sich hier geltend zu machen! Sein gesammtes Spiel aber durchweht jener geistige Aether, jenes unsichtbare Etwas, welches wir das Dasein des Dämonischen (im Göthe'schen Sinne) nennen möchten, und von dessen bestrickendem Einflusse wir uns unwiderstehlich getroffen fühlen, sobald wir reinen Sinnes genug sind, seine Nähe zu ahnen. Ein solches Etwas gehört zu Henselt's individuellsten Gaben und Besitzthümern, und unterscheidet sein Spiel specifisch von dem vieler Anderen, z. B. Thalberg's.

Henselt, in gleicher Weise, wie alle übrigen Hauptpianisten jüngster Zeit, bedient sich zu seinem Privat- sowohl wie öffentlichen Spiele, dem seichten Tractament der deutschen Instrumente abhold und längst entwöhnt, ausschließlich der Instrumente mit englischem Mechanismus. Mit Recht, da diese für das Posante seines Tones, das Gewicht und die Tiefe seines Anschlages weit mehr sich eignen.

Seit fünf Jahren hat Henselt Petersburg zu seinem Aufenthaltsorte erwählt und steht dort als Pianist und Lehrer seiner Kunst in höchstem Ansehen. Trotz des angestrengtesten Unterrichtgebens hat derselbe, wie wir mit Freuden dies an ihm wahrgenommen, die ganze Frische und Integrität seines Geistes zu bewahren gewußt, und das Aushöhlende eines unausgesetzten Sichhingebens an Andere (jeder gewissenhafte Unterricht aber ist ein Sichhingeben, ein Resigniren auf das eigne Ich, oft genug mit der schwersten Einbuße, davon so manche stracke und müde Gestalt, so manches frühalte, verwelkte Menschenantlitz ein redender oder auch stummer Zeuge ist) scheint bis diesen Augenblick noch spurlos seine Macht an ihm versucht zu haben. Aber auch seine schaffende Kraft, dadurch nichts weniger als gebeugt, hat seitdem nicht ganz gerastet. Einzelne jener frisch duftenden Blüthen, wie wir sie von Zeit zu Zeit aus seiner Hand zu empfangen pflegen, sind, obwohl jüngsten Ursprunges, bereits bekannt und in Aller Händen. Von einer entschiedenen Steigerung aber in den Productionen Henselt's dürfte ein demnächst erscheinendes großes Clavierconcert mit Orchester, nicht minder ein großes Capriccio das vollgültigste Zeugniß ablegen.

Leipzig. Wl.

Vermischtes.

*** Aus Copenhagen schreibt man uns vom 2ten October:

Des neuangagirten Hofcapellmeisters Hrn. Gläser günstiger Einfluß auf unsere mus. Verhältnisse fängt an sich geltend zu machen; es wird ihm hier auch nicht schwer gemacht und man kommt ihm überall entgegen. — J. P. E. Hartmann hat Ouverture, Chöre ꝛc. zum Schauspiel „Undine" gesetzt, das zum Geburtstag des Königs aufgeführt wurde. Mad. Heiberg gab die Undine unvergleichlich schön; sie hat nur ein paar kleine Romanzen zu singen, bezaubert aber damit. — Die italienische Operntruppe wird binnen Kurzem wieder ihre Vorstellungen beginnen; sie hat sich hier sehr beliebt gemacht. — Der alte würdige Weyse ist leider seit einiger Zeit sehr unwohl. Vor Kurzem erschien von ihm bearbeitet ein 2tes starkes Heft dänischer Volksmelodieen bei Lose und Olsen hier, deren 1stes in dieser Zeitschrift ein so günstiges Urtheil erfuhr. —

*** Aus einem Briefe aus Wien vom 19ten September:

Carl Romberg ist hier angekommen. Vieuxtemps wird Anfangs October erwartet. — M.D. Gaßner aus Carlsruhe besuchte Wien nach dem Salzburger Fest; er fand überall die ehrendste Aufnahme. — Liszt kommt heuer nicht, Thalberg ist aber noch hier und dürfte einige Concerte geben. Ich schaudere schon, wenn ich an die Wintersaison denke. Es wäre wohl einmal nöthig, durch alle Blätter die Warnung ergehen zu lassen, daß sich Jeder wohl hüten solle, Wien zu besuchen und hier Concerte geben zu wollen. Ich erwähne das, da es schon vorkam, daß mildthätige Sammlungen das Fortkommen solcher Virtuosen befördern mußten, deren überschätzende Eitelkeit und Unkenntniß der Verhältnisse den empfindlichsten Rechnungsfehler veranlaßte; es ist erniedrigend für die Kunst, wenn sie an die Thüren pochen und um Almosen bitten muß. —

*** Die Wiener mus. Zeitung macht unter der Chiffre — sky. folgende Glosse:

Der Begriff von Classicität wird heutzutage immer vager und unsicherer, so daß es bald nothwendig sein wird, für die Sache selbst einen neuen bezeichnenderen Ausdruck zu erfinden. So ist z. B. Scholz schon seit mehreren Jahren „classisch", wogegen wir nichts einwenden wollen; so veranstaltete vor einigen Monaten Jemand einen Ausverkauf von „classischen Schinken", gegen welchen Spaß wir auch keine pedantische Reclamation erheben wollen, doch lesen wir seit einigen Tagen die Annonce einer Gasthaus-Festivität, in welcher versprochen wird, daß folgende classische Tonstücke zur Aufführung gebracht werden sollen, nämlich: „Beethoven's Schlacht von Vittoria", und ein Marsch!! nach Motiven der Oper „Linda di Chamounix", und hier müssen wir den Mißbrauch dieses Wortes ernstlich rügen, da der Ausdruck hier auch ernst gemeint ist. Man kann zu dieser Marsch-Classicität nichts sagen, als: — Marsch! Classicität. —

*** Die versprochenen Mittheilungen eines Bekannten über das Mozartfest in Salzburg beschränken sich auf das Wenige: Das Fest war herrlich und bedeutungsvoll und widerlegen Sie alle etwaigen entgegengesetzten Nachrichten. Die Aufmerksamkeit war allein auf Mozart concentrirt und Alles vom deutschen reinen Geist beseelt. Daß auch viele Ausländer, so Fürst Joseph Poniatowski aus Florenz, Marchese Capranica aus Rom, u. A. dem Fest beiwohnten, ist schon in öffentlichen Blättern berichtet worden. Bedauerlich war das Unwohlsein Staudigl's, ein Kopfleiden, das ihn hinderte, seine große Meisterschaft völlig zu entwickeln. Daß einige der Mitsingenden sich erlaubten, an den Compositionen Mozart's zu ändern und sie mit Coloraturen zu verbrämen, wäre namentlich bei dieser Gelegenheit allerdings einer ernsten Rüge werth. —

*** Aus einem Briefe aus Paris vom 10ten:

— Wir stehen am Vorabende der musikalischen Saison. Die Leute, welche diese bilden sollen, sind jetzt so ziemlich zurück. Die Italiener begannen leider unter unglücklichen Auspicien. Lablache ist krank und verspricht keine baldige Besserung. Sonst ist es hier ziemlich beim Alten, es ist das stete Schauspiel des Großartigen, der Kampf der Lüge und der Wahrheit. —

*** Friedemann Bach's Clavierwerke sollen in einer vollständigen Ausgabe neu edirt werden, und zwar zum Besten des Aufbaues der Nicolaiorgel in Hamburg. Herausgeber ist Hr. Superintendent Wiedemann, Verleger die HH. Schuberth und Comp. —

*** In Florenz wurde am 21sten Sept. von einem dortigen mus. Verein und unter Mitwirkung von 120 Sängern und Spielern Beethoven's „Christus am Oelberg" gegeben. Es ist wohl das erstemal, daß diese Musik in Italien vollständig gehört worden ist. —

*** Der junge Clavierspieler Hallè aus Paris, der von allen Seiten sehr gerühmt wird, wird in den nächsten Tagen in Leipzig eintreffen. In Frankfurt spielte er u. A. mit Mendelssohn-Bartholdy und F. Hiller das Tripelconcert von J. S. Bach. —

*** Der Harfenvirtuos Hr. Parish-Alvars ist von seiner Kunstreise nach England und Mailand, wo er überall ungeheueres Aufsehen erregte, zurückgekehrt, um sich mit der jungen Künstlerin Melanie Lewy, der Tochter unsers berühmten Waldhornisten und Professors am Conservatoir, zu verehlichen. — (Humorist.)

*** Conradin Kreutzer, der die Musikdirectorstelle in Cöln niedergelegt, wird sich eine Zeitlang in Paris ansiedeln und für die Opéra comique eine Oper schreiben. Sein Name ist von einigen Aufführungen des „Nachtlagers von Granada" noch von der Mainzer Truppe her in Paris vortheilhaft bekannt. —

*** Ueber Lorenzo da Ponte, den Dichter des Don Juan, des Figaro, und von Cosi fan tutte, und über sein Verhältniß zu Mozart u. A. lesen wir interessante Auszüge aus Ponte's eignen Memoiren in Nr. 41. d. Allg. mus. Ztg. Letztere erschienen in 2ter Auflage in Newyork im J. 1830. —

*** Von einer Hamburger Buchhandlung wird angekündigt: „Westentaschenliederbuch: 100 der schönsten Lieder für einen Schilling". Der Telegraph bemerkt dazu: Notiz für die HH. Schneider. —

*** Halevy stammt von deutschen Eltern, die von Glogau nach Paris zogen. In Paris nahm sich namentlich Cherubini seiner an. —

*** H. Berlioz hat Weber's „Aufforderung zum Tanze", nach D transponirt, sehr effectvoll für großes Orchester instrumentirt. Die Stimmen sind jetzt bei M. Schlesinger in Berlin im Druck erschienen. —

☞ Die Partituren aus F. sind willkommen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 33. Den 21. October 1842.

— Denn Kunst, die zwar ihr sichres Erbtheil droben
Im Himmel hat, bedarf, so lange sie
Auf Erden geht, des ird'schen Schutzes wohl.

Rückert.

Künstler-Armuth.

(Aus dem Briefwechsel zweier Freunde.)

1. Der Staatsmann an den Künstler.

Aus deinem letzten Briefe habe ich mit Freuden ersehen, wie du auf dem nun gesichertem Pfade einer sorgenlosen bürgerlichen Stellung fröhlich fortwandelst, wie du in dem gewonnenen Amte dich gleichsam neu bestätigt fühlend zu größerer künstlerischer Thätigkeit emporsteigen und dem Staate so gewissermaßen den Dank abstatten willst für das, was dir die Gunst der Menschen und des Zufalls gab. Daß du mir aus dieser Wendung deines Schicksals ein Verdienst machst, ist als übermäßiger Ausdruck der Dankbarkeit zu betrachten, denn du weißt nicht, wie viel oder wie wenig bei den Verhandlungen höherer Behörden in einem wie der unsere eingerichteten Staate von dem Einzelnen abhängt. An diesen verzeihlichen Irrthum knüpfst du einige Fragen und Klagen über den bürgerlichen Zustand der Künstler überhaupt und insbesondere der Musiker. Diese Betrachtungen haben mich erregt und in lebhaftere Bewegung gesetzt, als dem Staatsmanne zu geziemen scheint. Daher fühle ich die Verpflichtung sowohl aus eigner Kunstliebe als um unsrer Freundschaft willen, dir alten Schulkameraden und Jugendgenossen das Herz auszuschütten, und Dinge mit dir zu besprechen, die der kalte Verwaltungschef wenigstens nicht auf der Gasse darf hören lassen.

Wenn du zuerst im Allgemeinen behauptest, daß ungeachtet einzelner glänzenden Ausnahmen die Mehrzahl der Musiker ein kümmerliches Dasein führe, und sowohl an äußerer Achtung als in Betreff ihrer Einnahmen denselben lange nicht der Rang gewährt werde, der ihnen als geistig Arbeitenden gebühre: so ist gegen die Richtigkeit der Thatsache wenig einzuwenden. Unter allen Ständen scheint der des Musikers der unsicherste, und selbst die öffentlichen Anstellungen sind durchschnittlich nicht von bedeutendem Ertrage, wenige renommirte Sänger und Virtuosen ausgenommen, denen der Vornehmen Gunst ein glänzendes Auskommen zuwendet. Ich habe in diesem Umstande jedoch nicht die schreiende Ungerechtigkeit erblicken können, die du Braver, für deine Brüder fechtend, darin findest. Mir ist immer die keusche Armuth Mozart's lieber gewesen als Auber's üppiges Wohlleben; jenes hat einen poetischen Schimmer an sich, da es das in Künstlers Erdenwallen nothwendige Ringen und Streben gleichsam symbolisch abbildet, während die stolzen Pariser Herren des Leibes pflegend nicht zu hindern wissen, daß dieser in's Kraut schieße und den Geist überwachse. Was ist aus der Kunst geworden, die von Ludwig XIV. auf's freigebigste belohnt ward? Eine Lohndienerin, eine Hofschranze, die gar wohl nach allerhöchsten Huldblicken zu liebäugeln verstand, und dafür gerechtermaßen an stiller Seligkeit einbüßte, indem sie ihre rücksichtslose Freiheit dahingab für politische Ehren. Kommt einmal der Engel aus Novalis Mährchen über ihre kostbaren Pergamente, wer weiß wie viel sein ätherischer Finger von dem Geschriebenen stehen läßt, wie viel mehr er auswischt!

Und gesetzt, ich gestände dir einmal zu, es solle dem Staat zur Pflicht gemacht werden, durch jährliche Zuschüsse dem Nothstande der Musiker abzuhelfen — wo wäre dann die Grenze dieser wohlthätigen Gesinnung!

Denn mit demselben Rechte würden es die Maler, die Architekten, die armen **Poeten**, Lyriker insonderheit fordern — — und Gott bewahre uns vor allen denen, die noch im Hintergrunde lauern! Den Industriellen, den Erfindern mechanischer Hilfsmittel, den Naturforschern und allen denen, deren Einfluß auf Verbesserung menschlicher Zustände mehr in die Augen springt: denen ist man nur noch eben geneigt entgegen zu kommen und durch Anerkennung, Geldhilfe, Anstellung und Patente zu lohnen; das Talent aber, und vorzüglich den dichterischen Genius zu hegen, dazu fehlt dem Staate gewissermaßen die Befugniß, weil diese selbst zu erkennen schwieriger ist. Du erinnerst dich, welchen Widerspruch, und nicht allein neidischen! — die glanzvolle Stellung der HH. Meier, Zetti und anderer an berühmten Königshöfen gefunden. Wer ist endlich der Richter? Ihr Künstler seid's nicht, denn man würde euch Schuld geben, Partei zu sein — und der Staat kann es nicht sein, weil er seiner heutigen Richtung nach nicht, wie in Altgriechenland, selbst künstlerischer Natur ist, sondern ein viel mannigfaltigeres geistiges Leben in sich schließt, als das Alterthum kannte: darum möchte auch selbst der weniger befangene Staatsmann theils kein vollgültiges Richteramt bei der fraglichen Sache ausüben, theils von eurer Seite wiederum als Gegenpartei angegriffen werden. — Und was würde nun herauskommen, wenn der Staat sich wirklich ernsthaft für diesen Schutz des geistigen Lebens interessirte? Zunächst ein neues Heer von Angestellten, über deren Ueberfluß und daher fließende Steuerbelastung des ganzen Volkes du schon manches Klagelied gesungen. Und wenn nun ferner nächst Malern und Architecten auch die Bildhauer, die Schauspieler und wer weiß wie viele sonst sich meldeten — sollte nicht Gefahr drohen, daß wir am Ende bei einer chinesischen Staatsmaschine anlangten, wo Alles vom Mandarinen bis zum Bettler seine kaiserliche Hofbestallung in Händen hat? — Nicht zu gedenken der Ungenügsamkeit der Fordernden, die im Falle der Gewährung nur zu sehr nach oben zu blicken pflegen, und mit einem kleinen, doch sicheren Auskommen sich selten befriedigt erklären, so lange noch Größere über ihnen sind. Wir haben den Fall erlebt bei der Reformation der Schulen, wie sie in Preußen, Hannover, Würtemberg u. s. w. nun seit ziemlicher Zeit im Gange ist. Kaum, daß der Staat sie aus der früheren Unmündigkeit und wahrhaft kleinlichen Stellung durch gründlichen Beistand und ungewöhnliche Geldmittel — es sind viele Millionen, mehr als du weißt, dafür verwendet — zu einem leidlichen Zustand erhoben hat, so erschallten Tag für Tag bittere Klagen zahlreicher Pädagogen vom Gymnasialdirector bis zum Dorfschulmeister hinab, daß ihnen nicht genug Ehre und Geld gegeben werde. Ist es dem Staatsmanne zu verdenken, wenn er von tausendstimmigen Jeremiaden umringt endlich gleichgiltig wird, und einem klugen Arzte gleich, das Kleid der Unbarmherzigkeit anzieht? — Du weißt, wie mir's bei Dergleichen oft um's Herz ist, was ich nicht darf laut werden lassen. Aber wenn man alle Goldminen von Peru und Golconda auf die Straße schüttet, ist dann die Armuth aus der Welt? Die Noth wird dauern, so lange es Menschen giebt. — Vergleiche nur die heutige Zeit mit der vor funfzig oder hundert Jahren, und du wirst erstaunen, wie sehr von oben herab die Theilnahme für Kunst und Wissenschaft zugenommen. Wenigstens das Vierfache wird heutiges Tages für die Gelegenheiten der Geistespflege verausgabt — und doch höre ich aus jenen Tagen, etwa als Friedrich der Große regierte, lange nicht so bittere Klagen und so häufige als jetzt. Bach, Mozart und Haydn waren in ihrer Armuth glücklich, und wenn Mozart auch zuweilen mit Mangel und Widerwärtigkeit zu kämpfen hatte, so hat das sein hohes Gemüth nicht gebeugt; er war dennoch froh, und wenn ihm einmal eine ungewöhnliche Summe in die Hand kam, so genoß er doppelt und machte Schulden dazu. Zwar will ich weder Mozart's Libertinage und Armuth als etwas Hochpreisliches darstellen, noch den Staat in Schutz nehmen, wenn er seine edelsten Söhne darben läßt; nur weiß ich keinen Ausweg zu finden, wie Allen genügt werde, und sehe auch für das Ganze zu üble Consequenzen voraus, wenn man im Gewähren zu weit geht. — Laß mir also einstweilen meine Cabinetsmiene und rücke du nun mit deinen Vorschlägen heraus; vielleicht, daß dann aus Rede und Gegenrede sich endlich ein Ergebniß hervorhebt, dessen Prüfung und Anwendung ersprießlich würde. Nur bleibe überzeugt, daß ich denselben menschlichen Antheil nehme, wie früher, an Schicksal und Fortgang der geistigen Welt und ihrer Pfleger; doch ist dies, wie mein Verhältniß zu dir, eine persönliche Regung, die ich im Geschäftszimmer vergessen muß.

Unverändert Dein Freund.

*

2. Der Künstler an den Staatsmann.

— Nicht übel, daß du mir den Plan und damit die Verantwortlichkeit zuschiebst, was den Zustand der Künstler und seine Besserung betrifft; du setzst dich damit in Vortheil, indem du mir die Verpflichtung auferlegst, positive Daten zusammen zu stellen, da du wohl weißt, wie das des Künstlers schwache Seite ist, der sich weit lieber in allgemeinen Träumereien ergeht, als in der Weise eines soliden Staatsbeamten statistische Tabellen studirt. Immerhin! sei doch der Versuch gewagt: und was ihm an Solidität mangeln sollte, wird er an Gesinnung, vielleicht auch an specieller Einsicht ersetzen. In beiden darf ich mich an dich anlehnen, da deine Gesinnung, wie dein lieber Brief bezeugt, die alte ist, und

an Wärme und Innigkeit wenig von dem Duft der Jugendjahre eingebüßt hat: mit meiner Einsicht aber will ich deine ergänzen, so gut es geht. Ich kann auch um so unbefangener sprechen, als ich nicht mehr für mich zu sollicitiren genöthigt bin, und also wenigstens den Schein der Unparteilichkeit für mich habe.

Allerdings wird weder persönliche Wohlthätigkeit, noch öffentliche Sorgfalt jemals alles Elend aus dieser dunkeln Welt verbannen. Dies betrübende Geständniß vorab gerechnet, das überhaupt alle menschlichen Einrichtungen begleitet, bleibt doch, denke ich, immer noch Raum genug, an rechter Stelle einzugreifen, und eben so sind noch Kräfte und Geldmittel in hinreichender Menge vorhanden, die für unsern Zweck mindestens eben so gut, wie für andere, die der gewöhnlichen Meinung überflüssig scheinen, verwandt werden können. — Wie manche Summe wird bei gewissen Feierlichkeiten verschwendet, wo die städtischen Behörden sich den höchsten Herren gefällig erweisen wollen; welche ungeheuren Summen gehen dahin für Sänger und Tänzer, deren kleinere Hälfte schon ein halbes Land voll hungernder Musikanten glücklich machen könnte! Und glaube nicht, daß wir unbescheiden fordern, daß wir eine brillante Existenz wünschen würden: nur die bittere Noth sollte aufhören, nur die Möglichkeit einer sorgenfreien Beschäftigung denen gewährt werden, die da arbeiten für die Freude Aller, die dem leichten Lebensgenusse der Großen erst die Krone hinzufügen, und auch dem Armen oft eine Ahnung von geistiger Erhebung vor die Seele zaubern. Du führst „Künstlers Erdenwallen" mit einer heiteren Wendung im Munde; gedenke doch auch der ernsten Mahnung, die Goethe am Schlusse seines bekannten Gedichtes hinzufügt, da der hartgeprüfte Künstler nach seinem Tode über all' die nun erst heranrückende Verehrung wehmüthig erstaunt ausruft:

O hätt' ich manchmal nur das Gold besessen,
Das diesen Rahm jetzt übermäßig schmückt,
Mit Weib und Kind mich herzlich satt zu essen,
Ich war zufrieden und beglückt. — —
— Willst du diesen jungen Mann,
Wie er's verdient, dereinst erheben,
So bitt' ich, ihm bei seinem Leben,
So lang' er selbst noch kau'n und küssen kann,
Das Nöthige zur rechten Zeit zu geben.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Oratorien.

(Schluß.)

Der Fall Babylons von L. Spohr. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. —

Jetzt folgt ein Chor der Juden (Nr. 12. As-Dur), ein Satz, in welchem sich des Componisten ganze Meisterschaft glänzend bekundet. Er tritt mit einem einfachen Fugen-Thema im $\frac{3}{4}$ Tacte ein, dem ein regsamer Comes im $\frac{9}{8}$ Tacte beigegeben ist. Zwischen durch schallt ein herrlicher Sologesang der 4 gemischten Stimmen, den der Chor im $\frac{3}{4}$ Tacte aufnimmt. Bald jedoch geht er wieder in jenes fugirte Thema mit dem bewegten Comes über, bis gegen den Schluß hin der Chor sich mit dem Soloquartett im engverschlungenen Wechselgesange vereint. Ein Recitativ, in welchem Daniel die Nähe des „Tages des Zornes" verkündet, leitet in ein treffliches Terzett ein, dessen eigenthümlichen Ausdruck ohne Zweifel die Wahl der Stimmen erhöht. Es ist für Alt, Tenor und Baß geschrieben, eine Stimmencombination, in welcher der Alt gerade den ganzen Zauber seines seelenvollen Charakters entfalten kann. Dem Terzett folgt ein Sopran-Solo (B-Dur), ernst und würdevoll durchweht von heiligen Harfenklängen. Der Schlußchor der Juden (Nr. 17. in C), der in einem charakteristischen Unisono der Singstimmen beginnt, geht im Allegro in einen Lobgesang über, der sich zu einer Fuge ausbreitet, die, eher zu kurz als bis zu der heut zu Tage leicht eintretenden Ermüdung ausgesponnen, nochmals von dem ersten Motiv unterbrochen, den ersten Theil im „Halleluja Amen" glänzend schließt.

Mit Beginn des zweiten Theiles werden wir nach Babylon in den Palast des schwelgenden Tyrannen Belsazar versetzt. Ein Chor der Hofleute singt den Freuden der Tafel und dem Festgeber Lob und Preis. Der Chor ist weniger dem Style des Oratoriums, als der Oper zugeneigt, ein Wagniß, dem nur ein Meister gewachsen ist, der überall nur die edelste Seite der gegebenen Situation an's Licht stellt. Den Reiz morgenländischer Pracht wiederspiegelnd steht er im günstigsten Contraste mit dem ihm folgenden zweistimmigen Priesterchore (B-Moll). Ihm schließt sich ein zweistimmiger Jubelchor der Babylonierinnen an, in welchen bei meisterhafter Anlage und Durchführung ein Männerchor der Juden sein

„Erwache, Arm des Herrn,
Die Götzenopfer schrei'n um Rache"

erschütternd hineinruft.

Von hier an steigert sich der dramatische Effect von Satz zu Satz. In einem kurzen Recitativ höhnt Belsazar den Gott Israels und befiehlt, die heiligen Gefäße des zerstörten Tempels zur Verherrlichung des Festes zu bringen. Vergebens warnt Nikotri's Stimme. Belsazar spottet. Der Chor der Priester Baal's rühmt Babylons Glück, Jungfrauen stimmen preisend mit ein. So vereinigen sich Soli's mit den doppelten Chören zu einem effectreichen Ganzen. Da, als Belsazar höhnend den Becher erhebt, erblickt er schaudernd Jehova's geheimnißvolle Feuerschrift. Dem declamirten Gesange des

Tyrannen giebt die reiche und charakteristische Instrumentalbegleitung in dieser Scene den höchsten Ausdruck. Der Clavierauszug verlangt zur Ausführung derselben 4 Hände. Belsazar läßt chaldäische Wahrsager kommen, ihm die geheimnißvollen Zeichen zu deuten. Einer von ihnen tritt vor und spricht:

„Nur die Weisheit Balus könnte der Zeichen schreckliche Deutung verkünden". Scheltend entläßt sie der Tyrann. Auf Nikotris' Vorstellung tritt Daniel vor ihn und kündet ihm Jehova's Urtheil in den Worten: „Du wirst gerichtet werden, deine Tage sind gezählt, o König" ꝛc. Noch spottet Belsazar, vertrauend auf „die ehernen Thore" Babylons, da tritt ein Soldat (Marcia F-Dur) auf und spricht: „Mächtiger König! die Perser stürmen heran, Cyrus bricht hervor gleich einem mächtigen Strom!" Gleich darauf ein zweiter: „Rette dich, König! das große Babylon ist gefallen! der Euphrat hat sein Bett verlassen!" Der zweistimmige Chor der persischen Krieger jubelt auf: „Der Sieg ist gewonnen!" ꝛc. Verstärkend tritt zu dem Krieger-Chore der Chor der Juden und wird aus dem zweistimmigen ein starker vierstimmiger Männerchor.

So sehr sich auch mit dem raschen Gange der Handlung der Effect in der Musik steigert und diese gleichsam den Höhepunct der Situation zum Bewußtsein bringt, so verliert doch durch die Schuld des Dichters, der im entscheidenden Momente dem Zuhörer den Fall Babylons, um den das Ganze sich handelt, nicht gleichsam vor Augen führt, sondern ihm denselben blos verkünden läßt, die Handlung ihre Spitze; ein Vorwurf, der freilich nicht mit Unrecht in noch höherem Grade alle unsere früheren Oratoriendichter trifft. Es ist übrigens, sonderbar genug, die einzige Stelle, wo statt dramatischer Ausführung der Dichter des sehr musikalischen Textes seine Zuflucht zur Erzählung genommen.

Nach jenem entscheidenden Chore, in welchem der Componist alles aufgeboten, den Effect zu steigern und das Gedicht zu überbieten, tritt Cyrus in Nr. 25. (Recitativ) und Nr. 26 (Arie Des-Dur) in einem Lobgesange zu Jehova's Ruhme auf. In heiterer Feier erklingt ein herrliches Solo-Quartett der dankenden Juden, dem mit Nr. 28. ein fugirter Chor frisch und kräftig folgt. Mit ihm schließt eigentlich das Oratorium, doch wie ein Epilog folgt sehr sinnreich in Nr. 29. eine Vision Daniel's. Er sieht im Geiste seines Volkes Zukunft, Jehova's alleiniges Heiligthum neu und herrlich erstehen ꝛc. Schon der äußere Anblick der Noten (die Tactart ist $\frac{3}{2}$ Tact) ist charakteristisch; und es ist zu bedauern, daß im Clavierauszuge nicht dann und wann an hervorstechenden Stellen Winke über die Instrumentation gegeben sind. Was der Prophet in heiliger Begeisterung erschaut, es wird zur frohen Zuversicht, die sich in der Sopran-Arie Nr. 30. (eingeleitet durch das kurze Recitativ) ausspricht. Diesem glänzenden Gesange, der eben so prachtvoll begleitet ist, folgt ein triumphirender fugirter Schlußchor, der im gewaltigen Unisono der Singstimmen schließt.

Druck und Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung sind des Werkes würdig. —

J. B.

Vermischtes.

*** Zu den bevorstehenden Vermählungsfeierlichkeiten in Weimar wird auch eine neue komische Oper von Chelard aufgeführt. Der Text ist von Dr. Sondershausen und heißt: „Krieg den Männern, oder die falschen Simonisten". — In Linz wurde am 14ten Sept. zum erstenmal „Percival und Griselda", romantische Oper in 4 Acten von Anton Baron v. Kleeheim, Musik v. Friedrich Müller, mit Beifall aufgeführt. — Auch ausländische Talente zeigen sich für die Oper thätig, so namentlich die jungen Dänen: v. Löwenskiold und Salamon. Vom Ersteren soll in Copenhagen eine Operette: „der Tag vor der Schlacht von Marengo", vom Andern eine größere Oper „Tordenskiold" zur Aufführung kommen. —

*** Der ehrwürdige Erzbischof Ladislaus von Pyrker hatte zum Mozartfest in Salzburg, bei dem er selbst gegenwärtig war, eine „Volkshymne" gedichtet, in der er edelsinnig auch des früh verstorbenen Franz Schubert gedachte. Willkürlicherweise ist aber das Gedicht verändert und, wie es scheint, der Name Schubert's ganz unterdrückt worden. Der Hr. Erzbischof hat nun an die Redaction der Wiener Theaterzeitung berichten lassen, wie sein Text laute, und namentlich die 7te Strophe also:

Dein Mozart, Haydn für und für
Vor aller Welt zur Zierde dir! —
Auch laßt uns Schubert preisen
Ob seiner Zauberweisen! —

*** Aus einem Briefe von Copenhagen vom 14ten: — Eine Trauerbotschaft hab' ich Ihnen leider zuerst zu melden, den Verlust unsers hochgeachteten trefflichen Tonveteranen Weyse. Nach längerer Kränklichkeit starb er am 8ten d. M. Morgens im 68sten Jahre. Gestern wurde er begraben, eine unzählige Menschenmenge begleitete den Zug. In der Frauenkirche, wo er beigesetzt wurde, sangen die Sänger des Theaters mit Begleitung der Capelle einige Nummern aus der Trauercantate, die W. für den letztverstorbenen König componirt, mit neu untergelegten Worten von Oehlenschläger. —

*** Ueber den glänzenden Succes des „Rienzi" von R. Wagner erhalten wir so eben Bericht aus Dresden; wir theilen ihn in nächster Woche mit. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 7.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

October. № 7. 1842.

SCHŒN'S VIOLIN-COMPOSITIONEN.

Die ganze musikalische Literatur hat nichts aufzuweisen, was für den **Violin-Unterricht** so praktisch und in jeder Hinsicht vollkommen geeignet ist, als die, sowohl *von der strengsten Kritik*, als auch von den *vorzüglichsten Violin-Lehrern* einstimmig empfohlenen

Violin-Compositionen

von

M. Schoen,

welche sich eines ausserordentlich raschen Absatzes erfreuen, und sämmtlich schon mehrere sehr starke Auflagen erlebten.

Bis jetzt erschienen von diesem höchst talentvollen Componisten, welcher an der Spitze eines rühmlichst bekannten ***Instituts für den praktischen Violin-Unterricht*** steht und als einer der *besten Schüler Spohr's* anerkannt ist, folgende treffliche Compositionen, die Jedem, der sich auf der Violine ausbilden will, *unentbehrlich* sind, und können in folgender Ordnung nach einander gebraucht werden:

Schoen, M., *Erster Lehrmeister für den praktischen Violin-Unterricht* in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern und Tonarten. Op. 22. in 2 Lieferungen, jede 20 Sgr. . . 1 Thlr. 10 Sgr.

———, *Erster Violin-Unterricht.* 46 Uebungsstücke für die Violine (mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer). Preis: 15 Sgr.

———, *Aufmunterung für junge Violinspieler.* I. Heft. 18 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium wie zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. *Erste Position.* Op. 13. Preis: 15 Sgr.

———, — II. Heft. *Sechs leichte und melodische Duettino's* für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten als praktische Uebungsstücke. *Erste Position.* . . . . . 15 Sgr.

Schoen, M., *Aufmunterung für junge Violinspieler.* III. Heft. *Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen* nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violinspieler. *Dritte Position.* Op. 19. Preis: 20 Sgr.

———, — IV. Heft. *Gründliche Anweisung etc. Zweite Position.* Op. 21. Mit einem alphabetischen Verzeichniss der gemeinnützigsten Kunstausdrücke. . . . . Preis: 20 Sgr.

———, *Der Sonntagsgeiger.* Eine Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum) . . . . . Preis: 15 Sgr.

———, *Der Opernfreund.* Eine Sammlung von Compositionen über die beliebtesten Opernmelodien, für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum), in 2 Lieferungen, jede 15 Sgr. . . . . 1 Thlr.

———, *Zwei gefällige Duetten* für *zwei* Violinen, zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler. . . . . . Preis: 20 Sgr.

———, *Zwölf Uebungen* für die Violine. 1s Heft. Preis: 17½ Sgr.

———, *Douze Etudes* pour le Violon, dédiées à Monsieur le chevalier *Ole B. Bull.* Prix: 25 Sgr.

☞ *Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.*

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bei Wilh. Körner in Erfurt erschien so eben:

Die Scheibler'sche

Stimm-Methode,

leicht faßlich erklärt

und auf eine neue Art angewendet.

Ein Beitrag zur Verbreitung und leichtern Anwendung derselben

von

J. G. Töpfer.

Preis: 11½ Ngr.

So eben ist im Verlage der **Holle'schen** Buch-, Kunst- und Musikalien Handlung in Wolfenbüttel erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Sammlung beliebter Ouverturen

für das Pianoforte zu 4 Händen

äusserst billige Prachtausgabe

mit Bezeichnung des Fingersatzes bei schwierigen Stellen.

N. 3.	*Auber*	Ouvert.	zur Stummen.
N. 4.	*Beethoven*	Ouvert.	zu Fidelio.
N. 5.	—	—	- Egmont.
N. 7.	*Bellini*	Ouvert.	zum Pirat.
N. 8.	—	—	zu Montecchi u. Capuletti.
N. 9.	—	—	zur Norma.
N. 10.	—	—	- Somnambula.
N. 13.	*Boieldieu*	Ouvert.	zu Johann von Paris.
N. 15.	*Herold*	—	- Zampa.
N. 16.	*Mozart*	—	- Don Juan.
N. 17.	—	—	- Cosi fan Tutte.
N. 19.	—	—	- Figaros Hochzeit.
N. 20.	—	—	- Idomeneo.
N. 21.	—	—	- Schauspieldirector.
N. 22.	—	—	- Titus.
N. 23.	—	—	zur Zauberflöte.

Diesen folgen in Kurzem nach:

N. 1.	*Auber*	Ouvert.	zu Fra Diavolo.
N. 2.	—	—	- Gustav.
N. 6.	*Beethoven*	Ouvert.	zu Coriolan.
N. 11.	*Bellini*	Ouvert.	zu Straniera.
N. 12.	*Boieldieu*	—	- Calif von Bagdad.
N. 14.	—	—	- Weisse Dame.
N. 18.	*Mozart*	—	- Entführung.
N. 24.	*Rossini*	—	- Diebische Elster.
N. 25.	—	—	- Barbier von Sevilla.
N. 26.	—	—	- Tancred.
N. 27.	*Spontini*	—	- Cortez.
N. 28.	—	—	- Vestalin.

Ungeachtet des äusserst eleganten Zinndrucks auf schönem weissen starken Notenpapier, 2 bis 3 Bogen in gewöhnlichem grossen Formate, ist der Preis nur 6 gGr. (7½ Sgr.)

Durch alle Musikalien-, Kunst- und Buchhandlungen ist zu beziehen:

J. Seb. Bach's Portrait,

nach dem auf der Thomasschule zu Leipzig befindlichen Originale auf Stein gezeichnet

von **Schlick.**

Auf chines. Papier: Thlr. 1⅓.

Allen Sammlern von Portraits großer Componisten, wie den Besitzern und Verehrern der unsterblichen Werke Bach's, dürfte dieses nach dem wohl einzigen, werthvollen Originale treu copirte Blatt sehr willkommen sein, da es sich nach Größe, Treue und trefflicher Ausführung vor allen erschienenen Portraits des Meisters auszeichnet.

Verlag von H. Hartung in Leipzig.

Bei *Joh. Hoffmann* in Prag ist erschienen

Fünfte Nova-Sendung:

	Fl.	Kr.
Labitzky, J., Potpourri über russische Nationallieder, 52. Werk, für das Pianoforte (Neue Ausgabe)	1.	15.
———, Zweite Walzer-Guirlande für das Pianoforte, 79. Werk	—	45.
Labitzky. J., Sutherland-Walzer, 76. Werk, für das Pianoforte . . .	—	45.
———, Für das Pianoforte zu 4 Händen.	1.	—
———, Für das Orchester	3.	45.
Hilmar und **Pelz,** Die fröhlichen Stunden. 3 Polka für das Pianoforte, 4. Werk	—	30.
Hilmar, F., Einen Jux will er sich machen. Polka für das Pianoforte .	—	15.

Bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig ist erschienen:

Robert Schumann,

Sinfonie in B-Dur für grosses Orchester. Op. 38. 6 Thlr. 15 Ngr.

Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet . . . . 2 Thlr. 20 Ngr.

Von demselben Componisten sind in unserm Verlage früher erschienen:

Op. 9. Le Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes p. le Piano. 1 Thlr. 15 Ngr.
Op. 12. Phantasiestücke für das Pianoforte, 2 Hefte à 25 Ngr.
Op. 15. Kinderscenen, leichte Stücke für Pianoforte. 25 Ngr.
Op. 17. Fantasie für das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 21. Novelletten für das Pianoforte, 4 Hefte à 20 Ngr.
Op. 22. Zweite Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 24. Liederkreis v. Heine für 1 Singst. mit Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 28. 3 Romanzen für das Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 29. 3 Gedichte v. Geibel für mehrstimmigen Gesang m. Pianoforte, 3 Hefte. 1 Thlr. 22 Ngr.
Op. 37. **Robert** u. **Clara,** 12 Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling für Gesang m. Pianoforte, 2 Hefte à 20 Ngr.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 34. Den 25. October 1842.

Stets soll sich frei und stolz der Künstler fühlen!
Drum, bläht vor dir ein reicher Geck sich auf
Und mißt er dich mit seinem Blick,
So ruf' ihm froh aus voller Brust entgegen:
Behalt dein Gold! die Kunst belohnt sich selbst.

v. Collin.

Künstler-Armuth.

(Fortsetzung.)

Sind's die Künstler minder werth als die Beamten, die Staatsmänner, die Universitätslehrer, daß ihnen das äußere Leben erleichtert werde, damit sie alle Kraft auf das Innere ungestört und unverirrt von niederem Kummer hinwenden mögen? Wer sich einer geistigen Arbeit mit vollem Streben hingeben soll, muß zuvor satt sein. Darum können Mongolen und Kamtschadalen keine Künstler haben und keine Gelehrte, weil sie immerfort um's tägliche Brod kämpfen müssen, und keinen Ueberfluß besitzen, um unnütze Sinner und Träumer zu nähren. Dagegen der schöne Ueberfluß, der sich im civilisirten Leben großer gebildeter Völker von selbst einfindet, dem sogenannten Zehrstand zu Gute kommen muß, zu dem wir uns zu rechnen gar kein Bedenken tragen, da wir ja auch unser Theil zur allgemeinen Arbeit beisteuern. Doch was rede ich dir dergleichen Allgemeinheiten vor, die du gewiß längst hinter dir hast. Laß uns versuchen, ein Bestimmteres zu suchen.

Es ist bekannt, wieviel Hunderttausende jährlich in eurer Hauptstadt für das ganze Personal der Sänger, Tänzer, Choristen, Decorateurs, Instrumentisten, Kammermusiker, Capellmeister ꝛc. verausgabt werden. Schon hat man ein Bedenken geäußert, wie seltsam das Verhältniß der Staatsausgaben sich gestalte, wo eine glatte Stimme, ein flinker Fuß weit theurer bezahlt werde, als der tüchtigste Staatsbeamte; dazu ist dieser Tag für Tag in seinem Amte beschäftigt, jene kaum ein Fünftel des Jahres, den besonderen Urlaub gar nicht gerechnet, der dem Beamten karg gemessen, dem Hofsänger, Tänzer ꝛc. vertragsgemäß in ausgedehntem Maaße (unserm neuen Capellmeister sogar auf 6 Monate des Jahrs!) zugestanden wird. Mir dünkt dies eine fehlerhafte Einrichtung, und ich denke, ein vernünftiges Gesetz und mildere Vertheilung der Gaben gehört nicht zu den Unmöglichkeiten fantastischer Träume. Und sollte es einmal zu einer Revision dieser Ausgabesätze kommen — da würde sich mancher Bedürftige melden, um von jenem Ueberflusse die Brosamen zu erhaschen. Wenn jene übermäßigen Besoldungen auf die Hälfte reducirt werden, so wird nicht ein Einziger jener Herren arm, und Hunderte können dagegen in ihrer Art reich werden. Eben so in den städtischen Ausgaben. Ist es nicht möglich, die außerordentlichen Ausgaben herabzustimmen, die der gute Ton einmal fordert, um bei Huldigungsfesten ꝛc. sich anständig zu erweisen: nun so können, da überall in der Welt die Budgets erhöht sind und Schulden über Schulden nothwendig scheinen, auch hier einmal ein paar neue Summen erhoben werden. Für eine Stadt von 50 — 80,000 Einwohnern kann eine Mehrausgabe von 3000 Thlr., für kleinere von 20 — 40,000 eine von 2000 Thlr. eben nicht drückend sein im Verhältniß zu dem, was dadurch gewonnen wird. Die größeren Städte können mit jener vorgeschlagenen Summe einen städtischen Musikdirector und vier bis sechs ordentlich angestellte Musiker besolden, die kleineren wenigstens viere. Du siehst, ich postulire nicht unmäßig.

Aber indem ich dir zugestehe, daß ich über den Staatshaushalt wenig Urtheil habe, wende ich mich lieber von diesen unbestimmten Berechnungen zu einem be-

stimmteren Rathschlage, dessen Ausführbarkeit ziemlich nahe liegt. Wenn du meinst, daß weder die Künstler, noch die Staatsmänner allein ein unparteiisches Gericht über unser Anliegen darstellen können, so laß eine gemischte Commission eintreten, wo der Staatsmann, der Künstler, der Philosoph, Schulmann und Verwaltungsbeamte ihre Stimmen austauschen. Die so Vereinten werden ohne Gefahr der Einseitigkeit das Für und Wider erwägen können und die Hauptfragen mit objectiverer Sicherheit erledigen, als der Einsichtsvollste allein. Ueber das Vorhandensein disponibler Summen aber kann wohl kein Zweifel sein, wenn man sieht, wie bei alljährig wachsenden Budgets der Wohlstand im Allgemeinen nicht abnimmt, und wenn man erwägt, wie der Segen langer Friedensjahre dem Zustande der öffentlichen Cassen und des Privateigenthums nur günstig sein kann. So weit für heute. Habe ich dir auch nicht viel Neues gesagt, so ist's doch immer gut, wenn das Bekannte auch einmal öffentlich und höheren Orts anerkannt wird. Ich bin begierig auf deine Antwort, sei es, daß sie beifällig oder verneinend ausfalle. — Der Deinige.

(Schluß folgt.)

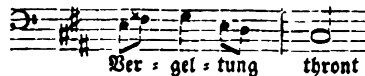
Das Mozartalbum,

an dessen Herausgabe Hr. Capellmeister Pott in Oldenburg seit 2 bis 3 Jahren arbeitete, ist vor Kurzem erschienen *) und wir beeilen uns die interessante Gallerie der in ihm zusammengestellten Compositionen etwas näher zu beleuchten.

Das Album zerfällt in drei Abtheilungen, in Compositionen für mehrere Stimmen, in Lieder für eine Stimme mit Pianoforte, und in Pianofortecompositionen. Voran steht eine Lithographie der Mozartstatue, auf einem zweiten Blatt eine Abbildung der andern bildlichen Verzierungen des Piedestals, die wohl die Oper, die Kirchenmusik, die Symphonie und die Kammermusik versinnlichen sollen. Der jedesmaligen Abtheilung sind die Facsimiles der Componisten, die beigesteuert, vorangesetzt. Diese letzteren sind:

Franz Lachner: Der 134ste Psalm für zwei Chöre, wie alles von der Hand dieses Componisten gewandt und wohlklingend gesetzt, auch im Ganzen kirchlich würdig, doch ohne besondere Eigenthümlichkeit und jedenfalls jener Art süddeutscher katholischer Kirchenmusik zufallend, die sich zur streng protestantischen, durch J. S. Bach vertretenen, wie italienische zu deutscher Musik verhält.

P. Lindpaintner: „Das deutsche Land" für 4 Männerstimmen. Gleichfalls ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit, so daß man auf hundert Verfasser schließen könnte, doch von guter Wirkung. Die übermäßige Secunde:



war leicht wegzubringen.

C. G. Reissiger: „Das Vergißmeinnicht" für 4 Männerstimmen, zart, ansprechend, zierlich abgerundet. Statt des *ff* auf dem Wort „Vergießmeinnicht" hätten wir lieber nur ein *f* gesetzt.

Fr. Schneider: „Sehnsucht" für 4 Männerstimmen. Das Gedicht, im höchsten Grade subjectiv, hätte sich wohl besser zu einstimmiger Behandlung geschickt. Doch wird es auch in dieser Gestalt Sänger und Freunde finden. Das 2te *ges* im 1sten Tact des 1sten Basses, und das 2te *b* im 5ten Tact des 2ten Tenors sind wohl Druckfehler.

Ch. H. Rinck: „Kyrie" für ganzen Chor mit Orgel, klar, einfach, würdig.

W. J. Tomaschek: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie" von Göthe, für Tenor und Chor mit Pianoforte, frisch und derb, im Sinne des Gedichts. Bei heitrer Tischgesellschaft von der rechten Wirkung.

C. Arnold: „Danket dem Herrn" für 4 Männerstimmen. Der Componist war uns bisher nur dem Namen nach bekannt. Sein Erstes, was wir kennen lernen, verräth eine wohlausgeschriebene Hand, ein klares Ohr, doch ohne höhere Styleigenthümlichkeit zu entfalten.

A. F. Häser: „Trost in Thränen" fünfstimmig. Vortrefflich im Satz wie im Charakter, besonders zart und innig, nicht im gewöhnlichen 4stimmigen Schlendrian. Dies Lied ist uns eines der liebsten im Album.

v. Seyfried: Chor alla Capella zur priesterlichen Benediction, wohl keine seiner bedeutendsten Compositionen, doch überall den technischen Meister bekundend.

Morlacchi: Salve Regina für Chor. Kirchenmusik ganz in der Weise des gesunkenen italienischen Geschmacks, der nicht der unsrige.

A. Methfessel: „In der Fremde" für 4 Männerstimmen. Gut componirt, etwas sentimental-prosaisch.

H. Stuntz: „Lob des Wassers" und „Der beste Grund" zwei vierstimmige Canons heiterer Art, leicht zu lösen wie zu singen.

H. Proch: „Lebenslied" für 4 Männerstimmen. Die 2 ersten Tacte sind ganz Mendelssohn's: „Wer hat dich, du schöner Wald", das der Componist indeß vielleicht gar nicht gekannt. Das Lied hat Fluß und Leben, wenn auch keine Tiefe, die das Gedicht sogar ablehnt. Die Octave S. 47 Tact 1 zwischen 2tem Tenor und 2tem Baß war leicht zu radiren.

*) Braunschweig, bei J. P. Spehr.

B. v. Miltitz: „Vater, in deine Hände" für Sopran, Tenor und Baß. Es hat diese Art des dreistimmigen Satzes ihr schwieriges; wir wissen auch nicht, warum sich der Componist der vortheilhafteren Wirkung des 4stimmigen von selbst begeben hat. Ein hinzugesetzter Alt würde das Stück in jedem Falle wohlklingender machen.

Jos. Strauß: „Soll dieser Tag mein letzter sein" für Chor. Der Verfasser ist nicht der bekannte Wiener, sondern der baden'sche Capellmeister, sein Stück aber ein werthvolles, das den guten Musiker namentlich in der Mitte durch feine imitatorische Behandlung verräth.

J. F. Fröhlich: „Leichter Sinn" für 4 Männerstimmen. Titel des Gedichts, Name des Verfassers, wie die Musik stimmen gut zusammen.

P. Lindpaintner giebt noch ein zweites Lied für Männerstimmen: „Maria, Gnadenmutter", das eine andere und ernstere Saite anschlägt, als das ersterwähnte.

Die zweite Abtheilung des Album beginnt

Spontini mit einem Lied „Die Blumen", dessen schwerfällig reflectirender Inhalt sich nicht gut zur musikalischen Behandlung eignet. Dies hatte auf die Musik Einfluß, die etwas Steinernes, Unbehilfliches an sich hat. Auch scheint das Clavier nicht das Instrument des Componisten zu sein; es klingt alles wie arrangirter Orchestersatz. Eine bekannte Quintenfolge verdeckt Spontini im 1sten Verse folgendermaßen:



Im 2ten Verse schreibt er aber dennoch:



Wir führen die Stelle nur zum Beweis des Zwiespaltes an, in dem sich zuweilen selbst ein so alter Meister befinden kann.

J. Benedict: „Frühlingsklagen". Den trüben Schluß erwartet man nach dem Vorhergegangenen nicht; wir finden das Gedicht schon von vornherein zu leicht, zu heiter aufgefaßt. Im Uebrigen zeigt der Componist wie immer Geschick und Routine.

J. W. Kalliwoda giebt das Lenau'sche „In der Schenke, am Jahrestag der unglücklichen Polen-Revolution", weshalb, wie wir hören, dem ganzen Album der Eingang in die österreichische Monarchie untersagt sein soll. An der Musik haben wir uns erfreut: sie muß, von einem echten deutschen Baß gesungen, von frappanter Wirkung sein.

L. Spohr: Unterwegs". Ein zartes Gedicht, eine noch zartere Composition; vielleicht die schönste im Album.

A. Pott: „Wiegenlied" mit Violoncellobegleitung, aber kein gewöhnliches, sondern für ein Fürstenkind eines. Die Musik ist leicht und gefällig.

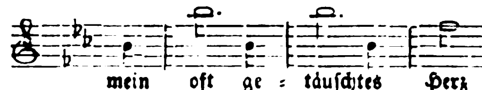
Fr. Curschmann: „Die Rose". Der Anfang erinnert an das „Am Rhein, da wachsen unsre Reben". Das Ganze in seiner melodischen Anmuth läßt uns den frühen Verlust des jungen Künstlers wiederholt bedauern.

R. Schumann: „Volksliedchen". Syst. 4. Tact 3. ist ein Druckfehler: statt des 1sten Viertel muß ein Achtel, und statt der 2 Sechszehntheile 2 Achtel stehen.

J. Rastrelli: „Der Wanderer". Eine weitausgesponnene Composition, die vielartige Empfindungen in ein Ganzes zu vereinigen strebt. Der Anfang des Gesanges:



erinnert sehr an Marschner's: „Im Herbst da muß man trinken" (obgleich dies wieder an das Scherzo der 8ten Symphonie von Beethoven). Im Einzelnen treffen wir auf vieles Gutempfundene; das Ganze will sich aber wie gesagt nicht runden. Nicht schön für die Singstimme geschrieben ist:



In der Mitte des Liedes findet sich übrigens ein Druckversehen. Die Worte S. 84.: „Wo find' ich deinen Segen ꝛc." sollen doch wohl nicht noch einmal wiederholt werden. Leider ist das ganze Album sehr incorrect und fast keine Seite von bedeutenden Fehlern frei.

Oscar Kronprinz von Schweden: „Chanson des Pirates" von V. Hugo. Das erstemal, daß wir eine Composition des hohen Verfassers zu Gesicht bekommen. Es gleicht einem wilden Seestück und ist uns trotz seiner Grellheit lieber als manches Dosengesicht mancher deutschen Componisten.

C. Bank: „Um Mitternacht" wird von einer wohlklingenden Begleitung getragen und rundet sich gut ab. Die vielen Wiederholungen der Worte „Um Mitternacht" sind wohl Zusätze des Componisten; geradezu falsch scheinen sie uns am Schluß. Der Dichter singt nämlich:

Um Mitternacht hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben; —

Herr über Tod und Leben,
Du hältst die Wacht.

Daraus macht aber der Componist zum Schluß: „Um Mitternacht hältst du die Wacht", ganz gegen den tiefen Sinn des Schlusses des Gedichts.

H. Truhn: „Lied" von C. Reinhold. Klein, aber innig und ausdrucksvoll, wird viel und gern gesungen werden.

Joh. Berwald: „Die Klage am Strande". Ein sonderbares Stück, das wir nicht verstehen. Die Uebersetzung (das Gedicht ist ein schwedisches) mag Schuld daran sein. Der Schluß lautet:

Vielleicht in einem Regenguß
Ich falle Holde dir zu Fuß.

Wir wissen nicht, ist's Ironie, ist's Spott. Im Uebrigen verräth die Musik, deren Verfasser wir zum erstenmal begegnen, einen vielerfahrenen, einen echten Musiker.

C. Kreutzer: „Jägers Lied" und „Jägers Lust", zwei Lieder der Art, wie sie ein routinirter Componist schockweise machen kann, scheinen uns eines Mozart-Album's nicht würdig.

Wir kommen zur kleinsten, zur dritten Abtheilung, Solocompositionen für das Pianoforte, die von

J. Moscheles mit einer Ballade eröffnet wird. Das Wort „Ballade" trug wohl zuerst Chopin in die Musik über. Uebrigens scheint uns nur das Wort neu, die Sache kann man schon in Beethoven und Schubert finden. Das Stück von Moscheles will wohl den Eindruck, den es macht, einen finstern, nebelhaften, der uns an die Küsten Schottlands gemahnt; die Tonart bewegt sich in As-Moll und verwandten; zu Spielern verlangt es Künstler ersten Ranges.

J. F. Kittl: „Romanze". Der erste Theil süßlich, der zweite kräftig markirter. Das Ganze scheint uns zu anspruchvoll zu seiner Kleinheit.

W. H. Veit: „Rhapsodie". Ein ausgezeichnetes, künstlerisch abgerundetes Stück mit schönem Vorder- und Hintergrund. Meisterhaft ist der Rückgang nach F-Moll zum Schluß von S. 120. Der Componist verdient die vollste Anerkennung für seine Gabe.

F. Mendelssohn-Bartholdy: „Der Blumenkranz". Keine Originalcomposition, sondern ein von C. Czerny übertragenes Lied, das uns weit besser als solches gefallen.

S. Thalberg: „Notturno" ganz in seiner Weise. Melodie oben oder in der Mitte, um und darum Harpeggien: gut gespielt von einschmeichelnder Wirkung.

Ende gut, Alles gut. Wir hätten das Veit'sche Stück zum Schluß gesetzt. Anstatt dessen erhalten wir eine Melodie sentimentale et Cadence agitée von C. Czerny (Oeuv. 688). Der Componist, der uns so viele Beweise seiner Schreibseligkeit, gewiß auch eines Talentes gegeben, ist bekannt. Wir wissen wenigstens nicht mehr über ihn zu sagen.

Durchblätterte nun Mozart das Album mit seinem klaren, Alles ergründenden Blick, oder thut er's in jenen lichteren Regionen, wo er thronen mag, so möchten wir wissen, wem er am innigsten für seine Gabe die Hand drückte. Daß ihm die Huldigung so vieler ausgezeichneter Männer ein beglücktes Lächeln abgewönne, wer möchte daran zweifeln. Und so haben wir nichts zu thun, als noch dem zu danken, der dieses Liebeswerk veranlaßte, und nichts zu wünschen, als daß es den edlen Zweck einer Beisteuer zum Mozartdenkmale im vollsten Maaße erreichen möge. —

13.

Vermischtes.

*** Zur 300jährigen Feier der Einführung der Reformation in den Schönburgischen Landen war den 18ten in Glauchau ein großes Kirchenconcert, von den HH. MD. Barth und Cantor Trube veranstaltet, in dem von größeren Compositionen eine Ouverture von Conrad, das Dettinger Te Deum v. Händel, und Mendelssohn's Lobgesang zur Aufführung kamen. —

*** Ueber Duprez's neues Engagement an der großen Oper in Paris ist noch nichts ausgemacht. Er erhält jährlich 87,000 Frcs., mehr als zwei Marschälle von Frankreich, — aber er will noch mehr. — Rubini singt schon gar nicht mehr um Geld, sondern nur um Orden; man sagt wenigstens, er habe sich nur unter der Bedingung, daß man ihm die Ehrenlegion anhänge, engagiren lassen wollen. —

*** Berlioz soll in einer seiner Compositionen bei einer Stelle in der Violoncellostimme die Bemerkung eindrucken haben lassen: „man möge hier nichts corrigiren, die Stelle sei ganz in der Ordnung". Dazu bemerkte Jemand, es wäre wünschenswerth, in manchen Compositionen auf die umgekehrte Bitte zu treffen. —

*** Das artistische Institut in Karlsruhe kündigt „Illustrationen zu Mozart" nach Zeichnungen von Julius Nisle in Stuttgart an. Sechs Blätter zu Don Juan erscheinen zuerst. —

*** Die deutschen Belletristen haben ein neues Wort gemacht: St. Georgiade für literarische Schelmerei. —

*** Die durch Baillot erledigte Stelle am Pariser Conservatoir wird de Beriot bekommen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu eine Beilage von Schlesinger in Berlin.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 35. Den 28. October 1842.

— Den Sänger schützt
Der Gott, der ihn zum Liebling sich erwählt,
Ihm lohnt der Ton, der aus der Kehle dringt,
Er borget nichts von irdscher Majestät.

Chamisso.

Künstler-Armuth.

(Fortsetzung.)

3. Der Staatsmann an den Künstler.

Wie ich erwartete, so ist's geschehen. Ihr Leute seid allezeit fertig, wenn es gilt, über andrer Leute Beutel zu disponiren: ich meine nicht allein euch gutmüthiges Künstlervölkchen, sondern alle und jede, die sich mit Reformiren und Sollicitiren abgeben. Mag sein, daß ihr in vielen Fällen Recht habt, wenn es überhaupt zur Frage kommt, ob diese und jene Summe vorhanden ist: aber damit ist sie noch lange nicht disponibel gemacht, und die Mobilisirung derselben hat ihre Schwierigkeiten. Jedoch wir wollen zugestehen, daß Meier und Zetti und Consorten über die Gebühr salarirt sind, daß ihnen gelegentlich entweder größere Verpflichtungen oder eine gewisse Steuer für die Interessen ihrer Standesgenossen abgezwackt werden können, und daß man für die Folge die höchsten Gaben umsichtiger austheilen müsse: mit allen diesen Zugeständnissen wäre nur der erste Grund gelegt zu einem zweifelhaften Gebäude, dessen Bestand und Nutzen von ganz anderen Bedingungen abhinge, als der reine Kunsteifer voraussetzte und erfüllt zu sehen wünschte. Laß uns von oben anfangen. Daß der Staat in sich das Bedürfniß trage, auch für künstlerische Veredlung das Seine zu thun, mag man immerhin behaupten, obgleich die heutige Ansicht dieser Behauptung nicht vorzugsweise günstig ist. Auch liegt eine gewisse Inconsequenz darin, wenn man erwartet, daß die höchsten Behörden an diesen subjectivsten Interessen einen wahrhaft thätigen Antheil nehmen sollen, außer wo die öffentliche Sicherheit ein Einschreiten fordert. Zwar sind wir nicht mehr dürre Utilitarier, die von König und Vaterland weiter nichts erheischen, als polizeilichen Schutz für ungestörtes idyllisches Treiben unter Dach und Fach, und wir meinen auch im Geiste der Zeit, daß der Staat etwas mehr zu thun habe, als dem Unsinn und Verbrechen blos den Riegel des allerhöchsten Veto vorzuschieben. Aber ihr guten Leute und Kunstanwälde in eurer kleinen Stadt wart doch vor ein paar Jahren sehr zornig und spöttisch, als der Bürgermeister an die Concession für eine neue Schauspielertruppe die Bedingung knüpfte: sie sollte **besser** spielen als die vorige. War nun diese vorige allerdings ausnehmend jämmerlich gewesen, so daß jene Forderung der Behörde nur im Interesse der Kunst ausgesprochen schien, so erhuben sich doch zahlreiche Stimmen aus der Künstlerwelt, die da fragten mit wahrhaft modernem Erstaunen: „was hat die Behörde mit der Aesthetik zu schaffen?" — Nimmt man's ja schon übel genug, wenn ein unsittlicher Schwank die Theater-Censur nicht passirt; und nun wollte, so hieß es, die Behörde sich gar vermessen, in das eigentliche Leben der Kunst als solche positiv einzugreifen? — An diesem Urtheil siehst du, da es ein ziemlich allgemeines ist, wie man die Mitwirkung der Regierung am geistigen Leben aufzufassen pflegt.

Ihr scheint also zu verlangen, daß man euch das Geld gebe und dann im Uebrigen gewähren lasse. Nun aber — nenn' es Eigennutz oder Juristerei, wie du willst — gilt es überall in der Welt, daß ein wechselseitiger Vertrag **Rechte und Pflichten** in sich faßt. — Soll die Regierung die Pflicht auf sich nehmen, das

geistige Leben durch äußere Mittel zu befördern, so bittet sie sich dagegen auch das Recht aus, seinen Schützling zu beaufsichtigen und zu ihren Zwecken zu erziehen. Und fordert ihr als euer Recht den Schutz der höchsten Macht, so habt ihr dafür die Pflicht, ihr zu dienen. So ist's in allen Zeiten gehalten worden, und in diesem Verhältniß ist nichts Widerstrebendes, sondern nur der einfachste Gang des reinen Rechtes, wie es in protestantischen Staaten sich auch die Geistlichkeit und der Schulstand muß gefallen lassen. Nun bedenke, wie es mit der freien Kunst stehen wird, sobald sie — nicht in einzelnen glücklich Bevorzugten und durch persönliche Gunst Gehobenen — sondern im größten Theile ihrer Bekenner, sich einer Bevormundung unterwerfen muß, die ihrem Wesen zu widersprechen scheint, oder doch wenigstens es in neuer, dem Deutschen unbekannter Weise einengt. Was ist aus den französischen Kunstschulen hervorgegangen? Höchstens einige Virtuosen, deren Heranbildung du ihnen wohl am Wenigsten danken wirst. Ein voller Fortschritt der Kunst, eine Belebung des Nationalgeistes zu künstlerischer Bildung, oder auch hervorragende Kunstwerke, die dort Keim und Enthaltung gewonnen hätten, hat man vergebens erharrt: so sagen die deutschen Kunsthistoriker, und ich glaube, du stimmst mit ihnen. Wahrscheinlich würden dieselben Anstalten in Deutschland eine andere Haltung und Wirksamkeit entfalten, und also einige unserer Besorgnisse über ihre Nützlichkeit gemildert werden: doch ob der erste Stein des Anstoßes je ganz aus dem Wege geräumt wäre? — Aber vielleicht sind wir noch nicht so weit, diese Fragen der letzten Instanz hier zu erheben. Wir haben noch zu untersuchen, wie sich ungefähr der Künstlerstand selbst dabei gehaben wird, wenn ihm plötzlich eine politische Stellung gewährt und hiermit eine neue sittliche Last auferlegt wird.

In Beziehung auf das Verhältniß, welches zwischen Freiheit und Gebundenheit, Genialität und Philisterei, Poesie und bürgerlichem Leben stattfindet, walten überhaupt noch eigene Mißverständnisse ob, die theils auf philosophischem, theils auf praktischem, oder auch humoristischem Wege auszugleichen sind, ehe wir zur Entscheidung kommen. Da ich nicht weiß, wie weit wir beide hier übereinstimmen, so hole ich ein wenig weiter aus. — In Deutschland ist man seit hundert Jahren gewohnt, den Poeten und Künstler als ein besonderes Wesen eigener Art zu betrachten, als ein solches, auf das die gewöhnlichen Categorien alltäglicher Gesetzlichkeit nicht passen. Der freien Selbstbestimmung des Genius will der steife Rock philisterhafter Gemächlichkeit nicht recht sitzen. Ich glaube, daß diese so zu sagen öffentliche Meinung in Deutschland begründet ist in der ursprünglichen Achtung, die wir vor allem Außerordentlichen haben, in specie vor denen, die uns von einem anderen Lande singen, als dem grauen platten Boden der Wirklichkeit. Wenigstens glaube ich nicht, daß in Frankreich, wo die Poesie sogar in die Deputirtenkammer, in die Nationalgesetzgebung, ja so Gott will in die Akademie der 40 Unsterblichen aufgenommen ist, die repräsentirten Poeten auch nur einen Zoll breit Landes in dem Garten der Seligen gewonnen haben, ja ich fürchte, ihre seidenen Vorhänge und fournirten Meubles ziehen sie unwiderstehlich aus dem duftigen Nebelreich in die solideste Philisterei hinab. Ist der Poet einmal einrangirt in die Reihen der Uniformirten, siehe da, so geht er in's Allgemeine über, und büßt, glaub' ich, mehr ein, als blos den fernen Nimbus des Außerordentlichen: bald wird ihm auch, worin er groß sein soll, die originelle Individualität abgestreift, das Erbe der ewigen Vergangenheit, das Vermögen und die Aussicht der Zukunft; er zieht am Karren der Gegenwart so gut wie anderes ordinäres Zugvieh auch, er erschnappt ein Aemtchen, erhascht etwa ein Ordensband und der goldne Esel ist fertig. Ich gestehe, daß ich die freie Kunst von ganzem Herzen und von ganzem Gemüthe verehre, die loyale aber bedauere. Wird sie einst gänzlich legalisirt sein, so ist's mit ihrer Wirkung auf Zeit und Volk zu Ende. Also nicht aus Haß und jesuitischer List, sondern aus wahrer Liebe wünsche ich ihr Freiheit und deren Mutter, keusche Armuth. Rom hat seine Freiheit im Reichthume begraben, und — so demüthigend das Geständniß auch sei — es gilt noch heute im Kleinen wie in der Weltgeschichte: gute Tage zu tragen, dazu gehören starke Beine. Und vorzüglich — daß ich's nur dem Freunde offen sage! — unter euch Künstlern, mit eurer glühenden Seele, mit dem aufwärts gerichteten Blick, der die Steine des Anstoßes, die schmiegsam-engen Pfade der hausbackenen Gegenwart nicht zu sehen gewohnt ist — da sind diese äußeren Gaben gefährlicher, und haben sich oft schon so erwiesen. Gesteht doch der große Dichter, unser beider Liebling, der unter Wenigen das sittliche Wunder geleistet, vom Reichthum unbefleckt zu bleiben: er sei nicht im Stande, auf sammtnem Polster hingestreckt einen einzigen vernünftigen Vers herauszubringen.

Aber du wirst mir einwenden, das werde zum Mühlengefechte: nicht vom Reichthum sei hier die Rede. Gut; also sei die bürgerliche Stellung an sich gemeint, der Schutz des Amtes und Schirm der Existenz, den unter Staates Flügeln wenigstens alle Nützlich-Wirkenden zu suchen berechtigt sind. Für Alle jedoch ohne weiteres zu sorgen, das wirst du keinem Staate in der Welt zumuthen. Also Einige — ich nehme an, ein Drittel, höchstens die Hälfte sei der Unterstützung bedürftig und würdig. Nun aber fragen wir natürlich nach dem Modus. Wer wird die Begünstigten auswählen und nach welcher Norm? Ohne Staats-Examen wird es nicht abgehen. Neue Unzufriedenheit, wenn

bei strengem Prüfungsgesetze ein Drittel durchfällt, bei gelindem die officielle Mittelmäßigkeit den Markt überschwemmt; davon wissen wir Juristen ein Lied zu singen, und in allen Fächern, die so in des Staates Obhut aufgenommen sind, ereignet sich dieselbe Misere. Dazu nun noch der Avancements-Hunger! denn die aurea mediocritas pocht am meisten auf die Belohnung eines leidlichen Examens, und fühlt sich tiefgedrückt, wenn man sie nicht raschen Zuges von Stufe zu Stufe hebt. Ich will dir dieses Lamento eines Gerichts- und Prüfungs-Präsidenten nicht weiter ausmalen, glaube aber, dir hinlänglich gezeigt zu haben, an welchen Schwierigkeiten dein sanguinischer Plan scheitern kann. Im Ganzen kommt mir das Verhältniß des Musikers zu den übrigen Ständen noch immer leidlich, wo nicht gar begünstigt vor. Denn einige vorzügliche Talente erringen sich Gunst, Ehre und Reichthum, wie es sehr wenigen anderen Künstlern so leicht gewährt wird; der größte Theil lebt noch so ziemlich erträglich; obgleich uns keine statistische Uebersicht darüber Aufschluß giebt, so glaube ich doch versichern zu können, daß es nicht mehr arme Musiker giebt, als arme Maler und Dichter. Mancher arme Invalide ist Hungers gestorben, der das Vaterland retten half — der Staat kann nicht für alles Elend in der Welt verantwortlich gemacht werden. — Ich wünsche, daß du diese Darstellungen mitsammt ihrer trüben Farbe nicht ungünstig aufnehmst; klingen sie zuweilen etwas hypochondrisch, so sind sie darum nicht minder aus theilnehmendem Herzen geflossen, das die harte Wirklichkeit beklagt, aber nicht ändern kann. Sollte ich in der Betrachtung der Thatsachen geirrt haben, so bitte ich um deine Berichtigungen, die ich mir möglichst bald wünsche, um die Fragen, deren Wichtigkeit du mir an's Herz gelegt hast, zum Abschluß zu bringen. In solchen Dingen reicht der persönliche Einfluß nicht weit, und thäte er's, so wäre dies doch nur für die Dauer eines Menschenlebens: doch weißt du, daß du auf den meinigen rechnen kannst, wenn du mich von der Dringlichkeit und Ausführbarkeit deiner Pläne überzeugt haben wirst. —

Dein treuer, doch hartnäckiger Freund.

(Schluß folgt.)

Erstes Abonnementconcert,

d. 2. Oct. 1842.

Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber. — Scene und Arie mit oblig. Violine von Mozart, vorgetr. von Frl. Sophie Schloß und Hrn. Concertmstr. David. — Concertstück für Pianof. von C. M. v. Weber, vorgetr. von Fr. Dr. Clara Schumann. — Arie aus Belisar von Donizetti, ges. von Frl. Schloß. — Phantasie über Themen aus „La Donna del lago" für Pianof. von S. Thalberg, vorgetr. von Fr. Dr. Schumann. — Symphonie in A-Dur von Beethoven. —

Bevor wir die Besprechung der musikalischen Leistungen unsers trefflichen Concertinstituts beginnen, glauben wir den auswärtigen Lesern die Mittheilung schuldig zu sein, daß unser, wegen seiner vortrefflichen Akustik oft gerühmte, so wie wegen seiner Decorirung oft geschmähte Concertsaal neu gemalt, und mit einer Gallerie und Gasbeleuchtung versehen ist, so daß auch sein Aeußeres jetzt einen freundlichen Eindruck gewährt und der Besucher durch die Erweiterung so leicht nicht befürchten darf, seinen Platz vor der Thüre nehmen zu müssen. Die Frage, ob der Saal durch die Galerie in akustischer Beziehung verloren habe, erleidet verschiedene Meinungen, und wenn uns auch bedünken will, als habe der Klang von seinem schönen Wohllaut etwas eingebüßt, so ist es doch in keinem Fall sehr bedeutend. Wie dem sei, die Erweiterung des Saales war eben sowohl in der Nothwendigkeit begründet, wie dessen neue Decorirung, und hat die Concert-Direction dafür jedenfalls auf den Dank aller Concert-Besucher Anspruch. —

Dem Publicum wurde heute noch eine freudige Ueberraschung zu Theil. Felix Mendelssohn nämlich war eigends von Berlin gekommen, um das erste Concert zu dirigiren, wodurch der neu geschmückte Saal noch eine besondere, schöne Weihe erhielt. Den verehrten Meister in seine frühere Function hierher zurückkehren zu sehen, dazu will man hier jetzt besondere Hoffnung haben. Möchte sie sich bald erfüllen! Das Orchester, durch seine Gegenwart inspirirt, spielte mit besonderem Feuer und Enthusiasmus und nie wankender Sicherheit. — Frl. Schloß rufen wir ein eben so freundliches Willkommen entgegen, wie es das Publicum that, denn mit schöner Stimme begabt, hat sie schon früher bewiesen, wie ernstlich sie dem Bessern nachstrebt. Daß dieses Streben nicht ohne Erfolg geblieben, davon giebt ihre vorgeschrittene technische Ausbildung, so wie ihr veredelter Ton Zeugniß, und fehlte ihrem Gesange nicht manchmal noch jene Innigkeit, jene geistvolle Schwungkraft, die erst den zündenden Funken in die Gemüther der Hörer sendet, dann würde unfehlbar die Wirkung ihres Gesanges die doppelt gesteigerte sein, und sie von der Kritik den besten der jetzigen Sängerinnen beigezählt werden müssen. —

Fr. Dr. Schumann ist längst als eine Künstlerin ersten Ranges allgemein anerkannt, und sie ist es durch ihren feinfühlenden Geist, der sie zum innigsten Verständniß jeder Composition führt, durch ihre tiefe und zarte Empfindung, durch ihre Grazie, die nicht ungestüm erobert, aber sicher gewinnt, und endlich durch ihre technische Meisterschaft, die Alles mit Leichtigkeit überwindet. Daher auch wird sowohl die classische Composition

wie die moderne von der Künstlerin mit gleicher Vollendung gespielt, und ist sie bei allen des glänzendsten Erfolges gewiß. —

Zweites Abonnementconcert,

d. 9. Octbr.

Ouverture zur Zauberflöte von Mozart. — Arie aus Zelmira von Rossini, ges. vom Hrn. Montrésor aus Verona. — Concert für das Pianoforte von A. Villoing (C-Moll, erster Satz), vorgetr. von dessen Schüler Hrn A. Rubinstein. — Scene und Arie aus Robert Devereux von Donizetti, ges. von Hrn. Montrésor. — Ständchen von Franz Schubert und Phantasie über ein Thema aus Lucia für das Pianoforte von F. Liszt, vorgetr. von Hrn. Rubinstein. — Symphonie in C-Dur von Franz Schubert. —

Hr. Montrésor ist uns schon von der Bühne her als ein wackerer dramatischer Sänger bekannt und hat als solcher unsre Achtung; doch hätten wir es voraussagen mögen, daß er sich im Concertsaale weniger an seinem Platze befindet. Hrn. Montrésor's Stimme nämlich hat bereits an Frische und Wohllaut eingebüßt, und wenngleich der Sänger diesen Mangel auf der Bühne durch einen leidenschaftlichen Vortrag, der größere Kraftäußerungen zuläßt, und durch ein belebtes Spiel theilweise vergessen läßt, so tritt er doch im Saal, wo dergleichen Hilfsmittel nicht anwendbar sind, unzweideutig heraus; auch nöthigt er ihn in den höhern Tönen seiner Stimme zu einem Ansatze und zur Aussprache einiger Vocale, wie wir es nicht billigen können. Für einen Bühnensänger mag es überhaupt schwer sein, im Concertsaale zu singen, denn gewöhnt, seinen Vortrag durch äußere Bewegungen zu unterstützen, steht er hier gleichsam gefesselt und muß sich sonach in Allem genirt fühlen. Im Uebrigen ist Hr. Montrésor ein tüchtiger Sänger, dessen kunstfertiger, männlich-kräftiger Vortrag mit Recht Beifall verdient. —

In Hrn. Rubinstein, einem Knaben von etwa 12 bis 13 Jahren, offenbarte sich ein bedeutendes Talent, das unser Interesse in nicht gewöhnlichem Grade erregt hat. Das schwierige und complicirte Concertstück spielte er keck, sicher, ruhig und musikalisch, und mit scheinbar selbstständiger Geistesentwickelung; eben so trefflich das Ständchen, doch mit unverkennbarer Nachahmung Liszt's. Die Composition des Concertsatzes ist eine tüchtige, achtungswerthe Arbeit, der man aber eben die Arbeit zu sehr anmerkt, und die des Hörers ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ohne ihm dafür jenen wohlthuenden Eindruck zu geben, wie ihn das Meisterwerk ersten Ranges immer zurückläßt. — Schubert's Symphonie, dieses kraftstrotzende, üppige Werk, wurde auch heute unter David's Leitung mit Präcision und Energie ausgeführt, doch klangen namentlich die ersten Geigen sehr schwach. —

3.

Frankfurter Liederkranz.

Die Sitzung vom 22sten Septbr. war besonders interessant durch die Anwesenheit einer Deputation der Aachner Liedertafel aus neun Mitgliedern bestehend. Einer der Aachner Herren brachte folgenden Toast aus:

Meine Herren vom Frankfurter Liederkranz!

Erlauben Sie, daß ich Namens der anwesenden Mitglieder der Aachener Liedertafel das Wort ergreife, um Sie nochmals aus vollem Herzen zu begrüßen und Ihnen unsern innigsten Dank für die freundliche Aufnahme, welche uns geworden, abzustatten Leider war es in diesem, für die preußische Rheinprovinz so freudig bewegten Herbste nur sehr wenigen möglich, die Reise hierher anzutreten. Allein uns drängte es unaufhaltsam, ohne weitern Verzug eine nähere Verbindung mit Männern einzuleiten, die von dem Erfolge des vorjährigen Gesang-Concurses in Brüssel so begeistert waren, daß sie der Liedertafel in Aachen das bekannte Gratulationsdocument übersandten, welches diese als ein theures Kleinod aufbewahrt. Doch nicht durch unsre Ausbildung im Gesange, die nur unbedeutend ist, errangen wir den Preis. Nein! wir verdanken sie dem Genius der deutschen Musik, der wie ein Zauber elektrisch wirkte und das Ausland zwang, sich ihm zu unterwerfen. Wir waren nur die Träger seiner Fahne; wir erfüllten nur eine patriotische Pflicht, indem wir an der Grenze Deutschlands den deutschen Sinn bewahrten, und anstatt fremdem Geschmack passiren zu lassen, unsern deutschen Liedern im Auslande Eingang verschafften. Ihnen, meine Herren! gebührt das Verdienst, die Sache zuerst von dieser Seite betrachtet zu haben; Sie haben gefühlt, daß der Kampf in Brüssel für uns ein Kampf der Prinzipien war, und haben uns als Verfechter des gemeinsamen deutschen Prinzips Ihre Brüder genannt. Wir sind stolz auf diesen Namen und haben das Recht ihn zu erwiedern. Darum, meine Freunde aus Aachen, ergreift die Gläser und bringet ein dreifaches Lebehoch unsern Brüdern in Frankfurt! —

Nachdem dieser Toast auf würdige Weise erwiedert und ein Pokal, welcher dem Frankfurter Liederkranz zum Andenken von dem Gesangvereine zu Thalwyl in der Schweiz verehrt worden, die Runde gegangen, wurden verschiedene Männergesänge angestimmt. Auch die Aachener Herren sangen Einiges mit seltener Präcision. —

M.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 8.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

October. **№ 8.** 1842.

Neue Musikalien
im Verlag von
FRIEDRICH KISTNER in LEIPZIG.

	Thlr.	Ngr.
Bennett, W. S., Op. 23. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Mit deutschem und englischem Text	1.	—
———, Op. 24. Suite de Pièce pour Piano . . . . Cism-E-Em-A-Fis-H	1.	10.
Brizzi, S., L'Arno. Notturno a due Voci con Pianoforte. „In val d'Arno all' ora", Poesia del Conte *Carlo Pepoli.*	—	7½.
Cramer, J. B., Practische Pianoforte-Schule. *Neue Ausgabe.* . .	1.	—
David, F., Op. 14. Second Concerto pour Violon avec Orchestre. (Dédié à *Mocheles.*) . . . . D	3.	10.
———, Op. 14. Le même av. Piano D	1.	20.
Du Vernoy, J., Op. 14. Romance russe d'*A. Alabieff* transcrite pour Piano . . . . Am	—	7½.
———, Op. 15. Deux Valses brillantes pour Piano . . . . Es-Es	—	7½.
———, Op. 16. Impromptu pour Piano		
Hartmann, J. P. E., Op. 35. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	—	15.
Herz, H. et **de Beriot,** Op. 56. Variations concert. p. *Piano* et *Violon. Nouvelle Edition.*	1.	5.
——— —, Les mêmes p. *Piano* et *Violoncelle* p. *A. C. Prell*	1.	5.
——— —, Les mêmes arr. p. *Piano à 4 mains* p. *F. L. Schubert*	1.	—
Kittl, J. F., Op. 22. Concert-Ouverture f. d. *grosse Orchester*	3.	—
———, Dieselbe f. *Pianoforte zu 4 Händen,* eingerichtet vom *Componisten* .	1.	—
———, Op. 23. Sechs Gesänge mit Pianofortebegleitung	—	25.
Lewy, J. R., Op. 11. Divertissement sur des motifs de l'Opera: les Huguenots, de *Meyerbeer,* pour Cor cromatique avec Piano . . . . F	1.	—
Marschner, H., Op. 116. Drei Gesänge für *Bariton* oder *Altstimme* mit Pianofortebegleitung	—	15.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 45. Sonate f. Pianoforte und Violoncello, arrangirt für Pianoforte *zu 4 Händen* von *F. L. Schubert* . . B	1.	20.
———, Op. 46. Der 95ste Psalm: „Kommt, lasst uns anbeten", für Chor und Orchester. Mit deutschem und engschem Text. Partitur	4.	—
———, Op. 46. Derselbe, die Orchesterstimmen	3.	20.
———, Op. 46. Derselbe, die Singstimmen	1.	15.
———, Op. 46. Derselbe, Klavier-Auszug vom Componisten	2.	10.
———, Op. 46. Derselbe, für Pianoforte *zu vier Händen* eingerichtet von *F. L. Schubert*		
———, Op. 50. Musik zur *Antigone* des *Sophokles,* nach der Uebersetzung von Donner. *Klavierauszug* vom *Componisten*		
———, Dieselbe, *Chorstimmen* . .		
Moscheles, I., Op. 102. Hommage à Weber. Grand Duo sur des Motifs d'Euryanthe et d'Oberon pour Piano *à 4 mains* . . . . Es	1.	10.
———, Op. 103. Serenade p. Piano. F	—	10.
———, Op. 103. La même pour Piano *à 4 mains* . . . . F	—	15.
———, Op. 104. Romanesca p. Piano. Dm	—	12½.
———, Op. 104. La même pour Piano *à 4 mains* . . . . Dm	—	20.
———, Op. 106. *Fantaisie brillante* p. le Piano sur une Cavatine de l'Opéra: Zemire de Rossini et une Ballade de l'Enlèvement du Serail de Mozart .	—	25.
Nowakowski, J., Op. 19. Quatre Mazourkas p. Piano. . Bm-B-Gm-G	—	10.
Onslow, G., Op. 62. *Quatuor* No. 31. p. 2 Violons, Alto et Violoncelle . .	1.	20.
———, Op. 63. *Quatuor* No. 32. pour 2 Violons, Alto et Violoncelle . . .	1.	25.

Thlr. Ngr.

Onslow, G., Op. 64. *Quatuor* No. 33. p. 2 Violons, Alto et Violoncelle . . 2. 5.

Pearson, H. H., Op. 7. Sechs Lieder von *Burns* nach *Freiligrath* für eine Singstimme mit Pianofortebegl. . — 25.

Sachse, R., Op. 4. Trois Élegies p. Violon avec Piano. (Dédiées à *Ferd. David.*) . . . . . Am-Cism-Fism — 25.

Schubert, F., (de Vienne). Op. 100. Grand Trio pour Piano, arrangé pour Piano *à 4 mains* p. *F. L. Schubert.* Es 2. —

Schumann, R., Op. 40. Vier Lieder aus dem Dänischen v. Andersen f. 1 Singstimme mit Pianofortebegl. . . — 25.

Uebungsstücke, vierhändige, aus den Werken von *Bertini, Czerny, Field, Moscheles, Kalkbrenner* und *Schuncke* als Fortsetzung zu jeder Pianoforte-Schule arrangirt von *C. Geissler.* Heft 1. . 1. —

Wielhorski, J., Op. 10. Fantaisie p. Piano. (Dédiées à *G. Taubert.*) Gm — 20.

So eben sind folgende Werke in unserm Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Thlr. Ngr.

Banck, C., 5 Gesänge f. 1 Bassstimme m. Pfte. Op. 52. . . . . — 20.

Burgmüller, Ferd., Opernfreund. Potpourri's im leichten Style f. Pfte. à 10 Ngr.
No. 8. aus Montecchi u. Capuleti. No. 10. aus Norma. No. 24. aus Robert. No. 35. aus Euryanthe.

Canthal, Aug. M., Hamburg-Bergedorfer Dampf-Walzer f. Pfte. Op. 67. . . . . — 15.

———, Hamb.-Berged. Dampf-Galopp. Op. 68. . . . . — $7\frac{1}{2}$.

Chopin, Fr., Tarantelle. Op. 43. arr. p. Pianoforte à 4 mains . . . . . 1. —

Goldschmidt, S., 6 Etudes de Concert p. Pfte. Op. 4. (dediés à Mad. Clara Schumann née Wieck) . . . . — 25.

Henselt, A., Tableau musicale. Fantaisie. Op. 16. arr. p. Pfte. à 4 ms. 1. —

Krebs, C., Fantaisie sur thèmes de l'Opera: Lucr. Borgia, p. Pfte. Op. 121. 1. —

Thlr. Ngr.

Krebs, C., Miniatur Duette f. 2 Singstimmen m. Pfte. Heft 1. . . . . — 15.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder. In deutscher Uebertragung, mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. A. E. Wollheim (Uebersetzer von Tegnèrs Frithjofssage). Heft 1. . . . — $22\frac{1}{2}$.

Schmitt, J., Erster Lehrmeister am Pianoforte. Op. 391. (Der practischen Schule des Pianofortespiels: Erste Abtheilung). 2 Hefte. . . . . . . 1. 5.

Spohr, Dr. L., Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Doppel-Symphonie f. 2 Orchester. 1r Satz: Kinderwelt. 2r Satz: Zeit der Leidenschaften. 3r Satz: Endlicher Sieg des Göttlichen. Op. 121. Partitur . . . . 5. 10.

Preis-Werke, gekrönt vom Norddeutschen Musikverein in Hamburg:

Vollweiler, C., Sonate f. Pianoforte. Op. 2. gekrönt m. d. I. Preise . . 1 Thlr. 15 Ngr.

Leonhard, J. E., Sonate f. Pfte. Op. 5. gekr. m. d. II. Preise . . . 1 Thlr. 15 Ngr.

Hartmann, J. P. E., Sonate f. Pianoforte. Op. 34. gekr. m. d. II. Pr. *B* . 1 Thlr. 10 Ngr.

Schuberth & Comp. in Hamburg.
Den 12. Octbr. 1842.

Bei *G. A. Zumsteg* in Stuttgart sind erschienen:

Hetsch, L., relig. Gesänge von A. Knapp zum Gebr. f. häusl. Andacht f. 1 od. 4 Singst. mit Pfte od. Orgel, Op. 10. Part. $17\frac{1}{2}$ Ngr. Singstimmen à 2 Ngr.

Kocher, C., Cantaten u. Motetten f. 4 Singst. N. 1—6. Part. 20 Ngr. Singstimmen à 4 Ngr.

Lindpaintner, P., Solo u. Chorgesänge aus Marcello's Psalmen, deutsch von Dr. Grüneisen bearb. u. instrumtr. Part. u. Clav.Ausz. Thlr. 4.

Zumsteg, Emilie, 7 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. N. 1. Abschied v. C. Binder. N. 2 u. 3. Schilflieder v. Lenau N. 4. Sehnsucht d. Liebe v. Körner. N. 5. Mitternacht v. Rückert u. Scheide nur nicht v. Chezy. N. 6. Nachruf v. Schwab. à 5 Ngr.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 36. Den 1. November 1842.

Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,
Der die Talente nicht um sich versammelt,
Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei auch wer er sei.

Göthe.

Künstler-Armuth.

(Schluß)

4. Der Künstler an den Staatsmann.

— — So wäre denn wenig zu hoffen, und eine Untröstlichkeit mit der anderen beantwortet? Erlaube mir, guter alter Freund, bei so niederschlagenden Betrachtungen doch noch die fröhliche Seite herauszukehren, und die eigne Erfahrung und Ansicht der trübsinnigen entgegenzusetzen, die dein sonst nicht verneinungssüchtiges Gemüth umdüstert hat. Ich gebe dir in vielen Einzelheiten Recht, leugne aber oft deine Consequenzen. Zuerst — jener Nimbus, den du den Göttersöhnen noch heute zuschreiben willst — o wie lange ist er geschwunden, wie wenig glauben die Söhne der Gegenwart an eine überirdische Sendung weder bei sich selbst noch bei anderen! Darum keine Furcht, daß der heilige Fernschein schwinde, da er ohnedies schon dahin ist! Auch möchten sich wenige Künstler den Nimbus ohne Solidität gefallen lassen — in dem Puncte sind wir alle Philister. Laß mich dir sagen, wie mir der Begriff der Philisterei vorkommt, d. h. was ich von Hörensagen erfahren, hier und da von Philosophen erforscht, und selbst dazugedacht habe. Denn du nimmst ja alles Ernstes die Miene an, als wolltest du uns, ein wohlmeinender Vormund, vor den Gefahren dieses Uebels, so wie alles Wohllebens überhaupt bewahren.

Irre ich mich nicht, so definirtest du den Philister als den Hort des Bleibenden, der an dem Gegenwärtigen, Handgreiflichen Genüge findet, den Hüter der Schätze, die sein Sohn, der Genius, mit voller Hand ausstreut: geniale Weise nennt man ja durchweg diejenige, welche dem Bleibenden zu entfliehen sucht, das Unbegreifliche verfolgt, das eigenste Gut verschwendet, genießend und spendend, wenig sammelnd und erhaltend. Alle Tage Jahr aus Jahr ein dasselbe Thun, für kommend Tage sorgen, Gesetz und Sitte respectiren, für seine Existenz fürchten und kämpfen — dergleichen bedächtige Handlungen überläßt der Genius dem Philister. Indem ich darüber also weislich reflectire, kommt mir dies selber schon sehr philiströs vor. Aber wir sind nun einmal in das Gebiet der Reflexionen und Definitionen gerathen, und gehen noch ein Weilchen fort. Da erweist es sich nun klärlich, daß jeder Erdensohn, wenn er nicht gar verwahrlost oder verrückt ist, von beiden Potenzen ein Stückchen in sich hat, und daß jene Benennungen nur a potiori gemacht werden. Ist es nicht Philisterei, wenn du den Künstler in Schlafrock und Pantoffeln beim Kaffee überraschest, wenn er für Weib und Kind zu essen zusammenbringt mit Müh' und Noth, wenn er seine unsterbliche Seele mit trockenen Studien belastet? Ich wollte wetten, daß unsere größten Künstler nicht allein dies erbige Element in sich haben, — nein, daß sie gar par excellence in dem Puncte Philister sind, wenn es auf Studien und Kinderversorgung ankommt. Gedenke an Sebastian, den Kinder- und Studienreichen, den nüchternen gesetzlichen Staatsbürger und Cantor; an den Philosophen Schiller und unzählige andere. Und umgekehrt meine ich, daß der echteste Stockphilister seine warmen Tage und Stunden hat so gut wie unser einer, wo ihm der Genius aufhüpft, und der glühende Blick in's ferne Jenseits schweift; auch hier ist für gewiß an-

zunehmen, daß der härteste Eisenkopf am meisten innere Gluth verbirgt, und das brauchen wir nicht aus Romanen und Novellen zu lernen.

Ich hatte einmal das Unglück, um einer unbedachten Aeußerung willen den Philistern beigezählt zu werden — die größte Schande, die dem Künstler passiren kann! — es war, weil ich mir einmal in der Lobpreisung bestehender großer Kunstwerke zu sehr gefiel, und mir nicht von jedem hergelaufenen Bengel wollte aufbinden lassen, er ginge weit über das blinde Alterthum hinaus. Du dagegen, theurer Freund, willst nun die Rache des Schicksals an mir vollziehen, und verbannest wie zum Spott mich mit allen Meinigen in das Nebelreich der Genialität, wo es viel Luft und wenig zu essen giebt. Sei überzeugt, daß mehr als die Hälfte — es sind nicht blos die gemeinen Hungrigen — es gern über sich ergehen lassen, ein wenig mehr nach andrer Leute Sinn zu leben, wenn sie dafür die Garantie haben, von niedrer Sorge ungehindert lediglich dem unsterblichen Theil ihrer selbst zu leben. Auch das Examen sammt Allem, was dran hängt, läßt man sich gefallen: ist das ganze Leben ein Würfelspiel, was soll man sich bedenken, bei'm Eintritt in Amt und Würden und sicheres Fortkommen auf einmal zu wetten und zu wagen, daß sich der Sinn der Himmlischen wende! Weit mehr als deine drohenden Schrecknisse übernimmt Einer schon freiwillig, dem es um's liebe Brot und Haus zu thun ist. Geht ein Theil unnützer Querulanten auf solche Weise über Bord: laß sie auswandern, den Acker bestellen oder eine andere Handthierung ergreifen: es bleibt immer noch ein respectabler Rest; ich hoffe, die Hälfte oder zwei Drittel der Gegenwärtigen, zähle also wiederum sanguinischer als du. — Daß es anderswo auch oft jämmerlich hergeht, z. B. bei Malern und Poeten, das sei Gott geklagt, ist aber weder Trost noch Entschuldigung.

Oder — was käme denn heraus, wenn die höchsten Behörden einem Stande, sei er welcher er wolle, für immer ihre Obhut und Pflege entziehen wollten? Vorerst müßte er sich selbst schützen, einen Staat im Staate bilden, oder wild aufwachsen als taubes Gesträuche, gleich den clericis acephalis vor der Reformation. Oder wollt ihr, um uns vollends auf die Insel der Seligen, wo nichts wächst als Luft und Aepfel, verbannen — so setzt ihr mindestens, um im Bilde zu bleiben, einen coelibatus clericus voraus — denn die Ehe ist Anfang und Ende aller Philisterei im guten und bösen Sinne. Da würdet ihr also eine Kirche außer dem Staate bauen, womit weder dem Protestanten noch dem Staatsmanne gedient wäre. —

Nein! ernstlich, ohne historisches Vergleichsbeispiel — ich will nichts als die nüchterne Wahrheit der Anerkennung. Der Künstler, und insbesondere der Musiker, macht Anspruch auf Theilnahme an dem Staate mit dessen Freuden und Leiden, auf sittliche Achtung auch in äußerer Gestalt; und ich glaube, daß hierin keine Anmaßung und Aufblähung liegt. Meine bescheidenen Vorschläge zur Errichtung eines Conservatoriums kennst du, und wie ich an die Hochschule der Kunst die Möglichkeit der Zweigschulen knüpfen wollte, damit dem ganzen Volke die Möglichkeit der Kunstbildung, dem Künstler seine bürgerliche Stellung und Bedeutung gegeben werde. Die Realisirung müssen wir natürlich denen anheimstellen, die von den allgemeinen menschlichen Verhältnissen genauer unterrichtet sind als wir. Aber wenn die Ausführbarkeit nahe liegt, so zögert nicht zu lange, ihr Mächtigen, denen Groß und Klein unterworfen, wenn ihr wißt, daß ein edles Gut in Frage kommt. — Meine Gründe sind erschöpft. Von deiner liebevollen Erkenntniß menschlicher Zustände darf ich erwarten, daß du sie nicht alle für nichtig erklären wirst. —

Dein alter Freund.

*

Den Abschluß dieses Briefwechsels zu geben sind wir außer Stande, da die letzte Antwort des Staatsmannes sich nicht bei den Papieren fand. Aus einer mündlichen Andeutung entnehmen wir, daß der Staatsmann sich die Sache zu überlegen versprach und sich anheischig machte, in der nächsten Session des Staatsrathes darüber zu referiren, einstweilen aber rieth, bei der Weitläufigkeit der Aussichten, für den Augenblick, wo dringende Abhilfe nöthig schiene, durch Privatvereine, Concerte 2c. dem ersten Bedürfniß entgegen zu kommen.

Emden, October 1842.

Dr. **Eduard Krüger.**

Erste Aufführung der Oper:
Cola Rienzi von R. Wagner.

Noch erfüllt von den Eindrücken des gestrigen Abends, beeile ich mich, Ihnen vorläufig einen flüchtigen Bericht über die erste Aufführung und Aufnahme von Richard Wagner's großer Oper: Cola Rienzi abzustatten, wohlverstanden: einen Bericht; denn von einer gründlichen Beurtheilung und Würdigung dieses Werkes kann nach ein- oder zweimaligem Anhören wohl nicht die Rede sein. Auch wird Ihrem geschätzten Blatt gewiß recht bald eine sachverständige Beleuchtung der Partitur von einer competenteren Feder, als die meine ist, eingesandt werden.

Nach Allem, was während dem Einstudiren dieses Riesenwerks von Bühnen- und Capellmitgliedern hier und da darüber verlautet hatte, war die Erwartung des Publicums, wenigstens des musikalischen Theils desselben, bis zu einem Grade gesteigert, der fast gefährlich für den Erfolg hätte werden können; und dennoch bewies

die Aufnahme, welche der ersten Vorstellung zu Theil ward, daß der junge Tonsetzer alle, selbst die kühnsten Erwartungen übertroffen hatte. Vom ersten, langgehaltenen Trompetenton der Ouverture an herrschte in allen Räumen des dichtgefüllten Hauses die gespannteste Aufmerksamkeit und hielt bis zum Schluß der Oper an, trotz dem dieser erst nach elf Uhr erfolgte: ein bis jetzt hier noch nicht dagewesener Fall. Schon nach dem Schluß der Introduction ward es Allen klar, daß es sich hier um eine ungewöhnliche Erscheinung handle, und allgemeiner Applaus gab diese Stimmung zur Gnüge kund. Wenn auch im späteren Verlaufe der Oper hin und wieder eine Bemerkung im Foyer über die Länge geäußert ward, so hörte ich dies stets nur mit dem Zusatze: daß es fast unmöglich sei, eine solche Composition durchgehends mit gleicher Aufmerksamkeit 5 Stunden lang zu verfolgen, und man demungeachtet durch die vielen Schönheiten des Werkes in höchster Spannung erhalten werde. So viel steht jedenfalls fest, daß Richard Wagner sich durch dieses, sein Erstlingswerk, den bedeutensten Talenten der Gegenwart angereiht hat, und sein Name, wenn seine ferneren Schöpfungen diesem Anfang entsprechen, dereinst neben den berühmtesten genannt werden wird.

Ihnen durch diese Zeilen ein klares Bild dieser Composition zu entwerfen, wäre ein eben so eitles Bemühen, als die Schönheiten eines Gemäldes oder einer Landschaft durch Beschreibung anschaulich machen zu wollen; und ich muß mich darauf beschränken, Ihnen nur den Eindruck zu schildern, den sie auf mich, wie auf das gesammte Auditorinm, dessen Beifallsäußerungen nach zu schließen, gemacht hat. Zuerst das von Wagner selbst verfaßte Textbuch, das man unbestritten eines der großartigsten und zugleich verständigsten nennen kann, welches seit Jouy's Vestalin, Cortez, Olympia, erschienen ist, und, vielleicht mit Ausnahme der Stumme von Portici, weit über Herrn Scribes speculative Libretto-Fabrikationen erhaben. Reich an großartigen musikalischen und scenischen Effecten, gehen diese aber natürlich und folgerecht aus dem großartigen Stoffe hervor, und sind nirgend gewaltsam herbeigezogen. Welch' einen unendlichen Vortheil hat W. schon dadurch vor so manchen seiner Kunstgenossen, deren anerkanntes Talent und musikalische Begeisterung so oft an trivialen, seichten Operntexten, zu denen sie in Ermangelung eines besseren greifen müssen, erkalten. Hier aber fließen poetische und musikalische Inspiration aus ein und derselben Quelle. Von einer, allerdings fast unmöglichen Dramatisirung des Bulwer'schen Romans, wofür man das Buch anfangs hielt, ist hier keine Spur. Es trifft natürlicher Weise in den geschichtlichen Hauptmomenten mit dem Roman überein, ist aber als Opernsujet durchweg eigener Conception, und nur die im Textbuche besonders angemerkte Schlacht-Hymne Rienzi's der Bärmann'schen Uebersetzung Bulwer's entlehnt.

Eben so großartig kann man aber auch die Musik nennen, und wenn auch hier und da das rühmliche Streben nach den Vorbildern, die der junge Componist am meisten liebt, wie Gluck, Spontini, Weber, erkennbar ist, habe ich doch nirgend eine wirklich entlehnte Stelle finden können. Dabei ist die Musik durchgängig so klar und verständlich, daß mir noch fortwährend eine Menge Motive in den Ohren nachklingen; nur muß man freilich nicht die Forderung an sie stellen, sie gleich auf dem Nachhauseweg nachträllern zu wollen. Dazu darf man sich schon die Mühe des Wiederkommens nicht verdrießen lassen.

Die Recitative sind richtig und gut deklamirt, beinahe im Spontini'schen Style gehalten. Die Instrumentirung des Sologesanges ist zwar reich und kunstvoll, aber nirgends die Stimme deckend; die Ensemblestücke, Chöre und Märsche imposant und mächtig; die ganze Tondichtung mit solcher Gluth und Leidenschaft empfangen und wiedergegeben, wie sie eben nur ein so bedeutendes jugendliches Talent in seine Werke hauchen kann. In Betreff der Ausführbarkeit gehört diese Oper, nach dem Urtheile mehrerer Künstler meiner Bekanntschaft, wohl mit zu den schwierigsten, und dies sowohl als ihre Länge dürften die einzigen Mängel sein, welche musikverständige und parteilose Kritiker davon rügen können. Damit das Werk aber auch den Weg über andere deutsche Bühnen finde, wird sich der junge Tonsetzer, so schwer es ihm auch vielleicht ankommen möge, schon entschließen müssen, es bedeutend zu kürzen. Ich sage es mit inniger Ueberzeugung: Schade um jeden Tact, der herausgenommen werden muß! — Aber was hilft es? auch bei dem besten Willen vermag der musikalische Enthusiasmus des größeren Publicums selten die zehnte Stunde zu überdauern *). Daß dies jedoch hier der Fall war, die Spannung und Aufmerksamkeit bis zum letzten Bogenstrich dieselbe blieb und der Beifallssturm am Schluß des 5. Actes den der vorhergehenden noch überstieg, ist mir die sicherste Gewähr, daß ich nicht der Einzige bin, auf den dies Riesenwerk so mächtigen Eindruck machte. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Rienzi diesen Winter über den Hauptplatz auf unserm Opernrepertoir einnehmen wird, wodurch zugleich unsere geehrte Theater-Intendanz am besten für ihre humane Bereitwilligkeit, die erste Oper eines bisher noch ungenannten

*) Zu meiner und vieler Musikfreunde Beruhigung im Interesse des jungen Componisten höre ich eben, daß derselbe schon für die nächste Vorstellung viele Abkürzungen vorgenommen hat; eigenthümlich und zugleich schmeichelhaft für W. ist es aber, daß diese Kürzung der Oper bei den Sängern selbst Widerstand finden soll.

Tondichters anzunehmen und sie mit so viel Munificenz auszustatten, belohnt werden dürfte.

Aber auch, welche Ausführung! Welch ein Zusammenwirken der ausgezeichnetsten Kunstkräfte! Kaum erinnere ich mich, hier eine solche Liebe und Begeisterung, solche Ausdauer aller dabei Betheiligten, von unserm wackern Capellmeister Reissiger bis zum letzten Choristen herab, außer bei der Euryanthe und den Hugenotten, erlebt zu haben. Unbeschadet des Verdienstes anderer Bühnen, dürfen wir mit gerechtem Stolz behaupten, daß keine andere im gegenwärtigen Augenblick einen Künstlerverein besitzt, um dies kolossale Tonwerk besser, oder auch vielleicht nur so trefflich darstellen zu können, wie hier in Dresden. Welcher Tenorist wäre wohl für die so schwierige und anstrengende Partie des Rienzi geeigneter als unser Tichatscheck? Wie kräftig, innig, und besonders, wie deutlich trug er die Recitative vor; welch' hinreißender Schmelz der Stimme in den sanfteren Cantilenen! Und wo wäre jetzt eine zweite Schröder-Devrient zu finden? Ganz Deutschland kennt sie und hat ihr in ihren glänzendsten Partien den Tribut der Bewunderung gezollt. Und doch möchte ich fast behaupten, noch nie eine solche Gluth und Leidenschaft, solch einen hochtragischen Aufschwung an ihr bewundert zu haben, als sie diesen Abend, besonders in der großen Arie des dritten Actes, entfaltete. Wie großartig wußte sie jede einzelne Stelle der, im Vergleich zum Rienzi weniger dankbaren und um so schwierigeren Partie des Adriano hervorzuheben! Wie sicher, klar und gesangsfertig stand die Wüst mit ihrem reinen Sopran zwischen diesen Beiden; wie wohlthuend trat ihre Stimme in den Ensemblestücken heraus. Und um diese drei Hauptpartien herum so treffliche Künstler wie Wächter, Dettmar, Risse, Reinhold, Vestri gruppirt, der lieblichen Anfängerin Thiele nicht zu vergessen, deren Silberstimmchen in dem himmlischen Gesang der Friedensboten eine fast ätherische Wirkung hervorbrachte. Es war, als ob W. seine Oper eigens nur auf diese Mittel berechnet hätte. Vor Allen aber gebührt dem wackern Meister Fischer, diesem Chordirector par excellence, die rühmlichste Anerkennung; eine solche Rundung und Nuancirung, solche beispiellose Festhaltung des Tons in den schwierigen Chören ist mir kaum vorgekommen. Und bedenkt man erst, was es heißt, zur Verstärkung dieser Männerchöre seine Zuflucht zu dem, durch seinen unermüdlichen Fleiß begründeten Garnison-Sängerchor nehmen zu müssen, so muß und wird mir jeder, der diese Oper gehört hat, beipflichten, daß das ein Riesenunternehmen ist.

Der Ruf unserer königlichen Capelle ist bekannt, und es darf daher nur gesagt sein, daß ihre Mitglieder, den genialen Lipinsky an der Spitze, mit den Darstellern rühmlich wetteiferten, um sich einen Begriff von diesem genußreichen Abend zu machen. Ein Gleiches gilt von der Scenerie, den imposanten Arrangements des Herrn Balletmstr. Lepitre und den so geschmackvollen als eigenthümlich charakteristischen Costums, nach Angabe unsers Costumiers und Hofschauspielers Heine.

Die Wirkung war, wie sie unter solchen Umständen nur sein konnte. Der junge Tondichter ward nach dem 1sten, 2ten und 3ten Act gerufen; die Darsteller mit Beifall und Bravo's überschüttet; der einfach erschütternde Schluß des 4ten Actes hinterließ eine tiefe Stille, die sich endlich, als die Gardine das letzte Mal herabsank, im abermaligen donnernden Hervorruf des Componisten und sämmtlicher Darsteller auflöste.

Wenn Richard Wagner aber den Künstlern wie dem gesammten Institute, durch welche sein erstes Werk dem Publicum gleich in solcher Vollendung vorgeführt wurde, zu großem Dank verpflichtet ist, so hat er dagegen wieder diesen Dank dadurch am schönsten abgetragen, daß seine Tonschöpfung ein neues Blatt in den Ruhmeskranz unseres Künstlervereines geflochten hat.

Wagner ist ein Landeskind, wie ich höre ein Leipziger, und um so mehr muß es jeden guten Deutschen freuen, daß sein Erstlingswerk, auch ohne die Feuertaufe der Pariser Bühne erhalten zu haben, an der Elbe Gestaden solchen Enthusiasmus erregt hat, wie es gewiß aller Orten der Fall sein wird, wo echter deutscher Sinn und Theilnahme für ein wirkliches Talent zu finden ist.

Dresden am 21sten Oct. 1842. ††

Vermischtes.

*** Mad. Sophie Schröder will nächstens unter Mitwirkung ihrer Tochter, Mad. Schröder-Devrient, eine Soiree hier geben, der ein glänzender Erfolg vorauszusagen ist. Auch werden Liszt und Rubini erwartet, beide von Weimar kommend, wo sie bei den Vermählungsfeierlichkeiten gegenwärtig waren. —

*** Wie schon in Berlin, so sind jetzt auch in London Stabatmater-Quadrillen erschienen. Ein englisches Blatt bemerkt dazu: O unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis! —

*** Hr. F. Brendel, dessen Vorlesungen über Musik in d. Bl. bereits besprochen wurden, beabsichtigt einen ähnlichen Cyklus in Dresden zu veranstalten. —

*** Thalberg hat vor Kurzem auch den belgischen Leopoldorden erhalten. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 37. Den 4. November 1842.

Ueberblick. — Aus Darmstadt — Aus Köln. — Vermischtes. —

Trüb' ist's, der Dinge Wurzeln nachzugraben,
Zu sehr sind sie mit Erde ja verschlungen.
Byron.

Ueberblick.

Es war einer jener stillen heitern Herbstnachmittage, wo der Frühling zurückgekehrt erschiene, verkündeten nicht die verwelkenden Blätter der Bäume und der sterbende Blumenflor den nahen Winter. Ich wandelte unter schattigen Laubgängen. Todte Schmetterlinge lagen zu meinen Füßen, weiße Fäden zogen durch die Luft. Aus einem nahen Vergnügungsorte ertönte eine Mozart'sche Ouverture. Der Gedanke an die Veränderlichkeit alles Menschlichen, wie das, was sonst für schwer und dunkel gehalten wurde, jetzt als so leicht und klar gilt, durchzuckte mich. Und doch, sagte ich zu mir selbst, lassen sich die Menschen nicht abhalten, bei jedem Auftauchen einer neuen schöpferischen Kraft verdammend aufzuschreien und auf die Regeln der Alten, einst ja auch nicht von ihnen verstanden, hinzuweisen. Es giebt Geometer, Naturforscher, Philologen unserer Kunst, welche alle in mehr oder minder feindlichen Verhältnissen zu den lebenden, schöpferischen Ausübern derselben stehen; denn jene haben jeder sein Steckenpferd, welches der Componist, der nur auf den großen Endzweck des Ganzen sieht, nicht befriedigen kann und darf. Nächst diesen sind es die ausübenden Musiker, welche dem Schöpfer neuer Werke so oft hindernd entgegentreten. Man kann die Virtuosen in 3 Classen scheiden: in solche, die aus der übrigen Musikwelt gleichsam heraustretend, einen ganz eigenen Stand der Fingerkünstler bilden; diese stehen dem Componisten ganz, ich möchte sagen, vornehm fern. Dann kommen die gewöhnlichen Virtuosen, welche von einem Werke nur zu beurtheilen vermögen, in wiefern es ihrer Spielweise zusagt. So bleibt also nur noch die dritte Classe, die auch musikalisch gebildeten Virtuosen, übrig; doch wie wenige unter diesen vermögen und wollen eine aufrichtige, warme und fördernde Theilnahme für eine fremde, schwierige, aber bedeutungsvolle Composition fassen, auch wenn Verhältnisse nicht schon meist hindernd entgegenträten. Die Leute sind zu spröde und faul. Betrachten wir nun das Publicum. Aber was kann dieses, von Sängern und Virtuosen aller Art in Anspruch genommen, noch von Beachtung für den Tondichter übrig behalten, wäre auch seine Hauptsünde nicht, über alles einmal gehörte gleich absprechen zu wollen. Nur unter ganz besonders günstigen Umständen kann ein ernst gemeintes größeres Werk jetzt noch sich Bahn brechen. Man liebt blos noch sinnliche Musik, und die wissen Italiener und Franzosen zuletzt gewandter zu machen als der Deutsche. Dabei ist ein Uebelstand der: sonst widmeten sich nicht so viele der Musik; jetzt bringen zahlreiche, mittelmäßig begabte, aber geschickte Componisten eine Menge ehrlicher, gut gemachter, aber langweiliger, oder doch phantasiearmer Werke hervor, die das hörende Publicum nur abschrecken. Was nicht den Stempel reicher Schöpferkraft an sich trägt, hat gegenwärtig einen weit üblern Stand, als ehemals. Dem Publicum bei der herrschenden Genußsucht aber zu imponiren, gehört ganz außerordentlich viel, obgleich sein Mangel an Urtheil noch eben so groß ist, wie zu irgend einer Zeit. Damit hängt die bei so vielen gesunkene eigentliche, innerliche Hochachtung vor dem Musikerstande zusammen. Die menschliche Gesellschaft wird gegenwärtig von so verschiedenartigen, das allgemeine Wohl betreffenden Fragen in Anspruch genommen, die positiven Wissenschaften haben eine so in's praktische Leben greifende Bedeutung und Ausdehnung gewonnen, daß es nicht wundern darf, wenn viele der Gebildeten die Musik, als eine so ideale

Kunst, in ihrem Sinne als halb unnütz oder blos als einen angenehmen Ohrenkitzel betrachten. Ein George Cuvier fand Musik unleidlich. Unbewußt, wenn freilich mancher dabei von einem ganz andern, grade entgegengesetzten Standpuncte ausging, haben auch die Componisten durch die Aufstellung von Genrebildern und -bildchen in der neuern Zeit dem Verstande eine begreifliche Unterlage für ihr Tonspiel zu geben versucht. Ohne darauf einzugehen, in wiefern andere Gründe dabei mitwirkten, läßt sich das wenigstens nicht leugnen, daß die Erfindungskraft der meisten jetzigen Componisten hinter den von Beethoven eingeführten größern Formen zurücksteht. So treffen also Geschmack des Publicums und Fähigkeit der Künstler in der Vorliebe für Kleines zusammen. Man frägt jetzt bei allen Dingen so nach dem materiellen Nutzen, daß man ähnliche Forderungen auch an die Musik stellt. Zum Glück giebt es keine Kunst, die wie sie Tausende ernährt. Von dem herumziehenden Dorfmusikanten bis zum Virtuosen, der in glänzenden Concertsälen auftritt, welche Kluft! und doch leben beide von demselben Mittel: Musikmachen. Wird nun gefragt, was von diesen vielen Ernährten einer oder der andere zur Hebung und Veredlung des allgemeinen Geschmacks in der Musik wirken könnte, so muß zuvörderst der Lehrerstand in Anspruch genommen werden. Die meisten Clavierlehrer (als die häufigsten und einflußreichsten) sind theils Individuen, die früher eine andere, wissenschaftliche Laufbahn machen wollten, und von den Umständen gedrängt ihre größeren oder geringeren musikalischen Fähigkeiten zum Nahrungsgeschäfte machen mußten, theils Musiker von Fach, die, auf der Componistenlaufbahn scheiternd, jene Beschäftigung ergriffen. Ein eigentliches, innerstes Interesse für das Lehren und Bilden können beide Arten von Unterweisern nicht haben; es ist ihnen ein verwünschtes Mittel des Unterhalts. Sie werden sich wenig darum kümmern, ihren Schülern einen edlen Begriff, ein durchdringendes Bewußtsein von dem wahren höhern Zwecke der Kunst beizubringen; ja aus Gleichgiltigkeit, Ueberdruß, selbst Ironie oder Interesse werden sie dem Hange der Lernenden nach eitel Ergötzlichem nachgeben und den schädlichsten Einfluß ausüben. Freilich ist bei der entnervten Geschmacksrichtung die Stellung des Musiklehrers den Anforderungen gegenüber, welche von rein künstlerischem Standpuncte aus an ihn gerichtet werden könnten, eine äußerst mißliche. Bei den meisten Naturen gehört ja offenbar schon eine gewisse Entsagung dazu, sich zum Verständniß des Schwierigern und Tiefern zu bequemen. Und welche Beispiele können die öffentlichen, namentlich Theateraufführungen geben? Was hilft's, wenn eine Singakademie nur Sachen von classischen Meistern aufführt! Man geht eigentlich doch nur hinein, weil es zum guten Tone gehört. Solche, gleichsam geschlossene Gesellschaften wirken zu wenig eingreifend und nach außen. Die Leute halten die geistliche Musik alsdann für eine ganz besondere Gattung, neben der eine liederliche Theatermusik recht wohl bestehen dürfe. Die Institute in den großen Städten stehen zu gesondert, theilweise gar schroff einander gegenüber; die Kräfte sind zersplittert zu einer Masse eitler, meist widerstrebender Leistungen. Nirgends ein stetiges Zusammenwirken zu großen, veredelnden, fördernden Zwecken. Die Instrumentalmusik kommt dabei am schlechtesten weg. Es wird, mit einem Worte, zu viel Musik gemacht und dadurch die göttliche Natur derselben herabgesetzt. Das Kostbare soll aber selten sein, sonst sinkt es durch öftern Gebrauch im Werthe und in der Achtung. Unsern Voreltern war eine musikalische Aufführung ein Fest; jetzt ist jedes Fest eine musikalische Aufführung.

Unter diesen Betrachtungen war ich auf meinem Gange weit abgekommen. Als ich zurückkehrte, spielte das Orchester eine Cherubini'sche Ouverture. Die edle, feurige Kraft dieser Töne fesselte mich. Indessen erschien gegenüber den sinkenden Strahlen der Sonne die blasse Gestalt des Mondes. Ich dachte noch lange auf dem Heimwege an Mozart und Cherubini.

Herrmann Hirschbach.

Musikleben in Darmstadt.

Nach dreimonatlichen Ferien wurde unser Hoftheater wieder eröffnet mit der Oper „Casanova" von Lortzing, Sonntag den 11. Sept. —

Casanova enthält viele komische Situationen, die Handlung nimmt jedoch von Act zu Act an Interesse ab. Die Musik ist freundlich, fließend und lebendig.

Was die Aufführung der Oper von Seiten unserer Sänger betrifft, so leistete Frau von Poissl-Gned als Bettina am meisten. Hr. Cramolini, als Casanova, führte diesmal mit weniger Glück, als wir von ihm gewohnt sind, seine Rolle durch. Der stets betrunkene Kerkermeister wurde nicht zum besten und feinsten von Hrn. Egner, als Gast vicarirend für unsern Baß-Buffo, Hrn. Birnstill, gegeben. Ebenso schien uns die Rolle des Gambetto (Hr. von Poißl) übertrieben und vergriffen. Die Ensemblestücke und die Ouverture wurden sämmtlich sehr präcis und wirkungsvoll ausgeführt.

Die Oper gefiel nicht; wir hoffen jedoch, daß wenn der Dialog etwas lebhafter geht, scenische Verstöße, wie sie im 3ten Act vorfielen, vermieden und die Rollen von Gambetto und Rocco weniger en carricature gegeben werden, die Oper bei Wiederholung Eingang finden wird — da sie es nicht weniger als „Czar und Zimmermann" verdient. —

Der Oper „Casanova" folgten: „Belisar", in dem

Herr und Frau v. Poissl (Belisar und Irene) besonders gefielen; „Czar und Zimmermann", in welchem van Bett sehr gut von Hrn. Gerstel (vom Wiesbadner Theater) gegeben wurde; „Liebestrank", Hr. Gerstel, als Gast, Dulcamara; „Robert der Teufel". —

*

Concerte wurden im Laufe des Septbr. und Anfang Octobers gegeben von: Hallé, Pianist aus Paris; Bochsa und Mad. Bishop aus London; Kaufmann aus Dresden und Violinspieler Michael Hausser aus Wien.

Hallé hat sehr viele Fertigkeit und spielt mit Geist und Gemüth. Wenn wir auch mit der Auswahl von Pianofortestücken in seinem Concerte nicht zufrieden waren — er spielte fast nur Variationen 2c. — so erbauten wir uns in Privatcirkeln an seiner echt genialen Auffassung Beethoven'scher Sonaten und Trio's.

Bochsa, Harfenist, ist Charlatan, soviel man es nur immerhin sein kann. Seine Compositionen sind ein Compot von allen möglichen Früchten, und das Land, wo die Citronen blühen, liefert die meisten dazu. Der Glanzpunct seiner beiden hier im Theater gegebenen Concerte war eine Improvisation nach gegebenen Thema's. Die verschiedenen ihm gegebenen Motive von Rossini, Bellini 2c., und auch die man ihm nicht gegeben, als La ci darem la mano aus Don Juan, Di tanti palpiti aus Tankred 2c. passirten mit klingendem Spiel die Revue, eins hübsch nach dem andern. Es entstand daraus ein Ragout, welches dem großen und hohen Publicum zu gefallen schien, jedoch von den Kunstkennern mit Achselzucken aufgenommen wurde. Seine Gefährtin, Mad. Bishop, sang einzelne Scenen in Costum; sie besitzt viele Geläufigkeit, jedoch wenig Stimme und noch weniger Gemüth. Auffallend war es, daß Mad. Bishop sich als erste Sängerin der Concerts anciens classiques in London ankündigte und, sehr contrastirend damit, nur modernen Schnickschnack auskramte.

Kaufmann gab eine musikalische Akademie im Casino-Saale mit dem von ihm neu erfundenen und selbstverfertigten Instrumenten: Harmonichord, Symphonion, Chordaulodion, Salpingion und Trompeten-Automat. Besonders interessirte uns die Mechanik des Harmonichords, welches Kaufmann selbst spielt. Es hat die Form eines aufrechtstehenden Flügels, ist mit Metallsaiten bezogen und hat eine Claviatur von etwa 3 — 4 Octaven. Die Saite, welche durch eine mit Leder bezogene Walze, so lange der Finger auf der Taste ruht, in beständiger Vibration erhalten wird, tönt fort. Der Ton hat am meisten Aehnlichkeit mit dem der Harmonika. Ave Maria von Schubert, von Mad. Pirscher mit Begleitung dieses Instruments gesungen, machte sehr viel Wirkung.

Violinist Hausser spielt äußerst fertig und sicher und erntete reichen Beifall, sowohl im Theater, wo er im Zwischenact spielte, als auch in seinem eignen Concerte, im Saale zur Traube. —

†††

Aus Köln.

[Kirchen- und Concertmusik.]

Nach diesem Sommer, welcher am Rheine das Leben in so mannigfacher Beziehung anregte, läßt sich, was Musik betrifft, eben auch von einer erfreulichen Ernte reden, in welcher Köln das erste Feld bleibt, obschon das Musikfest, das große rheinische, heurige in Düsseldorf gefeiert worden ist. Selbst gleich nach dem Düsseldorfer Feste, wo dort die Kunst erschöpft darniederlag, so daß sie erst im späten Herbste wieder einige Lebenszeichen von sich geben konnte, wurden in Köln schon mehre große Concerte veranstaltet, welche mit den Niederrheinischen an Gehalt, wie an Frische der Aufführung wetteiferten, wovon Felix Mendelssohn das erste leitete. Concerte, die deshalb schon rühmliche Auszeichnung verdienten, weil ihr Erlös dem bedrängten Hamburg zugesandt wurde. Doch durchstreifen wir nach der Ordnung alle Fächer und Felder der Kunst, und begleiten wir unsere Stapfen mit Wünschen, mit Lob und Tadel, wie dieses einmal nicht anders der Fall sein muß, da in keinem Zweige das Höchste geleistet werden kann, des Guten und Schönen aber viel aufkeimt; und beginnen wir mit dem würdigsten, mit der heiligen Kunst, wo sie sich mit der Religion verbündet hat. Leider ist dieser Theil in dem lebenslustigen Köln der schwächste, hat nicht mancher Kölner Künstler, noch weniger der Kölner Clerus irgend eine Ahnung davon, was Kirchenmusik sein könnte, sein sollte. Wenn einst die Schnörkel der Perückenzeit alle aus dem ehrwürdigen Dome verschwunden sein werden, deren es noch eine ganze Rumpelkammer voll drin giebt, wird vielleicht ein Geschmack für die geistigere Baukunst im Volke, wie in seinen Lehrern erwachen, und bis dahin werden die schnatternden, quäkenden, quikenden, wirrenden, schwirrenden Messen von Schiedermeyer und Consorten, von Bühler, und wie die Meister alle heißen, die Erbauung aus diesen Räumen zu scheuchen trachten. Das Dombaufest brachte Beethoven's Messe in C-Moll, großartig wie die meisten Werke dieses Heroen, aber für den Concertsaal, nicht für die Kirche geschrieben, am wenigsten für den Dom, in welchem die reiche Instrumentation durch den Wiederhall ganz verwirrte, in welchem nur Tonstücke in der Art Paläſtrina's aufgeführt werden könnten, die hier von einem verhältnißmäßig starken Sängerchor eine Wirkung äußern müssen, welche noch ganz neue Seiten der Tonkunst erschließt. Capellmeister

Leibl leitete wie früher die Domcapelle, und setzte für das Fest der Grundsteinlegung eine Cantate für Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten, unter andern sechs Fagotts, die würdig gehalten war, und viel Schönes enthielt, und noch mehr gefallen haben würde, wenn sie nicht zu lang für das Fest gewesen, welches durch Feierlichkeiten, Reden und Ceremonien aller Art schon aufgehalten worden war.

Der städtische Musikverein, welcher im verwichenen Jahre durch den Tod seines ältesten Directors, Verkenius, einen großen Verlust erlitten, hat nichts destoweniger seinen alten Ruhm behauptet, und in den außerordentlichen, früher erwähnten Concerten für das bedrängte Hamburg Mittel entfaltet, wie sie keiner Rheinstadt mehr zu Gebote stehen mögen. Durch die Abreise des Hrn. Capellmeisters Kreutzer nach Wiesbaden ist die Gesellschaft in diesem Augenblicke ohne namhaften Vorstand, doch dürfte sie auch unter einem weniger berühmten Dbleiter gleich würdig dastehen, besonders da Kreutzer durch die vielen Zweige, in welchen er hier wirken sollte, seine besten Kräfte zersplittern mußte, und in allen also viel zu wünschen übrig ließ. Das städtische Quartett hat leider dadurch, daß sein Mitglied, Derkum, lebensgefährlich krank darniederlag, die größte Zeit, worüber mir hier Bericht obliegt, feiern müssen, und war zu gut eingespielt, zu freundlich gesinnt, als zum Behelf einen neuen Zweitgeiger unter sich aufnehmen zu können; seit einem Monat ist Derkum geheilt aus dem Bade zurückgekommen, und hat schon wieder im Vortrage vor den Majestäten in Brühl neue Lorbeeren zu den alten mit seinen befreundeten Gefährten errungen, so daß wir eines schönen Quartettcyklus für diesen Winter gewärtig sein können. Die beiden Singvereine, der städtische wie die Singakademie, haben fortwährend erfreuliche Zeichen ihres Wirkens gegeben, und, was das Erfreulichste von allen, sich zu den sechs Abonnementsconcerten wie zu den außerordentlichen Aufführungen die Hand geboten, vereint gewirkt. Domorganist Weber, dem Vorsteher der Akademie gebührt der meiste Dank, weil das meiste Verdienst auf seiner Seite. Der städtische Verein, welcher durch das Ausscheiden des mehrfach beschäftigten Kr. Kreutzer führerlos war, hat in dem jungen Künstler Kufferath, einem Niederrheiner, Schüler Mendelssohn's, einen reich gebildeten und kunstfleißigen Dbleiter erhalten, dessen er sich lange erfreuen möge. Die Kölner Liedertafel, welche bisher nicht über die Schwelle ihres Sitzungssaales gedrungen war, hat in den letzteren Festtagen bei Fackelzügen und Ständchen, den Majestäten und Künstlerautoritäten dargebracht, Gelegenheit gehabt, ihre Stimmzahl, ihre gute Schule zu zeigen, und hat unter andern viel dazu beigetragen, das neue rheinische von Händel angestammte Königs- und Volkslied zu verbreiten und werth zu machen, das in ganz Deutschland mit Recht zu erklingen verdient. In Kurzem könnte die Tafelrunde sich noch einen erhöhten Wirkungskreis schaffen, da sie mit der Dürener wie der Aachener Tafel verbunden, eine Verbindung, welche durch die Eisenbahn möglichst erleichtert ist, vereinte Concerte beabsichtigt, welche wahrscheinlich schon mit kommendem Frühlinge beginnen und eine große Niederrheinische Liedertafel stiften dürfte.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischtes.

*** Am 2ten verließ uns Hr. J. J. H. Verhulst, Musikdirector des hiesigen Musikvereins „Euterpe", um nach dem Haag, seinem Heimathsort, zurückzukehren. Von seinen musikalischen Arbeiten hat die Zeitschrift schon oft rühmend berichtet: sein Talent als Dirigent, die schätzbare Gesinnung, die ihn als Musiker überhaupt auszeichnete, machten, daß sich unter seiner Leitung die „Euterpe" eines Flors erfreute, wie kaum jemals vorher. Für diese Gesellschaft namentlich und für die Interessen, die sie fördert, wär' es ein Verlust, wenn er nicht, wie er versprochen, bald wieder zurückkehrte. Anderntheils ist freilich zu zweifeln, ob ihn sein Geburtsland so bald wieder entlassen wird. In jedem Fall ist dem geist- und talentvollen Künstler ein liebendes Andenken in Vieler Herzen gesichert. —

*** Die Capellen der größten deutschen Musikstädte, Wien und Berlin, fangen an, sich für die Symphonie thätig zu zeigen. In Wien wird das Orchester des Kärnthnerthortheaters unter Leitung des Capellm. O. Nicolai zwei Aufführungen geben, in deren jeder zwei große Symphonieen zur Aufführung kommen, in Berlin desgleichen die Capelle, wie wir hören unter Direction des MD. Taubert, sechs Symphonie-Soireen. Daß unsre ausgezeichnete Dresdner Capelle diesem rühmlichen, der Kunst zum wahren Glanz gereichenden Beispiele bald folgen werde, will man sich gleichfalls Hoffnung machen. —

*** Liszt und Rubini sind leider ausgeblieben, und von Weimar gleich an den Rhein zurückgekehrt. In Jena gab Liszt, der immer wohlthätige, ein Concert zum Besten der Kleinkinderbewahranstalt, die daselbst zum Andenken an die Vermählung des Erbgroßherzogs gestiftet werden sollte; desgleichen unterstützte er Rubini in einem Concerte zu einem milden Zweck, das letzterer im Theater in Weimar gab. Daß dies alles Enthusiasmus erregte, braucht kaum beigefügt zu werden. —

*** In Cöln wird unter der Leitung des dort neu angestellten MD. Eschborn Cimarosa's „heimliche Ehe" nach einer neuen Textbearbeitung von A. W. v. Zuccalmaglio zur Aufführung kommen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 38. Den 8. November 1842.

Viele Boten gehn und gingen
Zwischen Erd' und Himmelsluft,
Solchen Gruß kann keiner bringen
Als ein Lied aus frischer Brust.
v. Eichendorff.

Aus Franz Schubert's Nachlasse.

Tondichtungen für Gesang und Pianoforte. 29stes bis 37stes Heft. — Wien, bei Diabelli und Comp. —

Heilig sind uns die Blumen, die wir von den Gräbern großer Todten gepflückt; heiliger noch als die bedeutungsvoll von theuern Lieben uns geweihten, die noch mit uns sich ihres Blühens freuen und um ihr Welken klagen. Sind sie uns doch ein Symbol der Unsterblichkeit, das die Ahnung einer andern Welt zum Glauben gerade da erhebt, wo die Schrecken des Todes und das Grauen der Vernichtung mit kalter Leichenhand nach unserm warmen Herzen fassen. — Und solche Blumen sind uns die Lieder des theuern Sängers, der lange schon im Grabe ruht, das auch unsrer harrt. Nach dem Währinger Kirchhof in Wien pilgert nur dann und wann ein Lebender zur Ruhestätte des Sängers, dessen Lieder Allgewalt ihn begeistert; aber er kommt aus der Fremde und ihm dünkt das ganze Wien ein Hünengrab, der Stephansthurm ein Stein darauf, denn es ist gar still dort, und Schubert's Name, meint er, sei gerade da verklungen, wo er sein Schwanenlied gesungen. Doch nein! die guten Wiener wissen ja, daß ein gewisser Franz Schubert den berühmten Erlkönig, die niedliche Forelle, den schönen Wanderer, das allerliebste Ständchen und noch ein Paar andre recht hübsche, aber schwere Lieder componirt hat. Nur wenig Auserwählte schlürfen an dem reichen Liederquell, der seiner Brust entströmt, Lethe für alle die süßlich faden, gedankenmatten Lieder à la Proch und Collegen, für welche die Generation einer Stadt gegenwärtig schwärmt, deren Väter die größten Heroen der Tonkunst innerhalb ihrer Mauern sahen und ihnen huldigten! — Sprenge dein Grab, starker Meister, und übertöne mit deinem gewaltigen Sange das wirre Liedergesumme! Singe lauter, Fremde, die du seiner Lieder Heimath geworden, daß du dort ein Echo weckst! — Doch nein! 's mag still sein am Grabe des großen Todten! — Und gleichwohl drang bis dorthin der Widerhall seiner Lieder, wie wäre es sonst erklärlich, daß gerade da, wo man sie am wenigsten kennt, sich ein Act der Pietät für den todten Meister in der Veröffentlichung seiner nachgelassenen Werke kund giebt? Dank dieser, Dank dem thätigen Verleger, der schon vor mehr als sechs Jahren die ersten 26 Hefte dieser Gesangscompositionen der Welt als theure Reliquie übergab und über welche bereits die erste Nummer des 4ten Bandes dieser Blätter berichtete. Die Worte: „Wir stehen vor Schubert's Nachlasse wie vor einem Zauberbuche des Meisters. Auf vielen Blättern stehen Sprüche der Weisheit, leitende Lichtgedanken, letzte Mahnungen des Sterbenden" u. s. w. —, wir wiederholen sie und geben wie dort nur einen kurzen Ueberblick über den reichen Liederkranz voll Perlen und Immortellen.

Lief. 28. Hermann und Thusnelda. Selma und Selmar. Das Rosenband. Edona. Die frühen Gräber. (Gedichte von Klopstock.) Nur ein Meister wie er vermag den Gedankenernst des Dichters und den Pathos seiner kunstreichen und darum oft unmusikalischen Sprache durch die Wärme und Innigkeit der Empfindung zur höchsten Vollendung mit der Töne Zaubermacht zu erheben. Wie Pygmalion sein Gebild, so umarmt der Componist des Dichters Werk, bis es an seiner Brust

erwarmt, athmet und lebt. Schweigen wir von der vollendeten Form, der meisterhaften Declamation!

Lief. 29 und 30. enthalten a) Stimme der Liebe. Die Mutter Erde. (Gedichte von Stollberg.) Gretchens Bitte. Abschied in das Stammbuch eines Freundes. b) Tiefes Leid (Gedicht von Schulze). Klärchens Lied. Grablied für die Mutter. Fast sämmtliche Lieder sind kurz. Unter ihnen zeichnen sich die beiden Lieder von Stollberg und die Lieder Gretchens aus.

Lief. 31. Die Betende. Der Geistertanz. An Laura. Langgehaltene Noten in der Melodie zu Himmelsharmonien, und zwischen ihnen der wilde Geisterspuk im C-Moll 6/8 Tact. Die Lieder 1 und 3 wecken mit Andacht zugleich die alte Liebe für ihren Dichter, den zarten Matthison.

Lief. 32. Die Einsamkeit, Gedicht von Mayrhofer, ein eben so in der Wahl des Stoffes als in der Ausführung eigenthümliches Werk, dem wir kein ähnliches an die Seite zu setzen wissen. Weder Lied, da dessen Form viel beschränkter, noch dramatischer Gesang, da der Stoff zu lyrisch, könnte man das Werk ein Tongemälde nennen, wäre der Begriff durch die Praxis nicht zu eng begrenzt. Es zeugt von des Tondichters Gedankenreichthum, würde aber gewiß Vielen eine Klippe sein, an der ihr Talent scheitern müßte.

Lief. 33. Der Schiffer und die gefangenen Sänger (Gedichte von F. und W. Schlegel). Zwei reizende Lieder, namentlich das erste mit seiner muthwillig schaukelnden Wellenfigur und seiner leicht graziösen Melodie.

Lief. 34 und 35. a) Auflösung (Gedicht von Mayrhofer). Blondel zu Marien. b) Die erste Liebe. Lied eines Kriegers. Das erstgenannte „Auflösung" ist eines jener gewaltigen Lieder, die der Meister aus den untersten Tiefen seines Herzens geschöpft. Wer ein Krieger ist, wie Franz Schubert ein Sänger solchen Liedes, dem ziemt das Schwert, der kann's als Sieger schwingen.

Unter den fünf Liedern, welche

Lief. 36 und 37. füllen, heben wir nur das liebliche und naive: „der Jüngling an der Quelle", das ernste: „ihr Grab", und vor allen das auch von Beethoven componirte Lied: „Sehnsucht" (Gedicht von Göthe) hervor, hier mit größerer Anlage und weiter ausgesponnenen Details.

Möchte der Nachlaß noch lange nicht zu Ende sein, möchte aber auch der Deutsche diesen Liederschatz kennen und würdigen lernen, und, eben weil er so reich ist, ihn für nicht minder kostbar halten.

J. B.

Aus Paris.

[Musik überall.]

Ich glaube, es ist so ziemlich durch alle Munde gegangen, daß man in Paris höchst musikalisch ist. Wer noch daran zweifelt, dem rathe ich, hierher zu kommen, nicht um in die Oper oder das Concert zu gehen, sondern einfach in seiner Wohnung zu bleiben. Mit Musik wird er zu Bette gehen, mit Musik wird er erwachen. Es sind die sanften Töne einer Trompete oder die melodischen Akkorde eines Instrumentes, das man in frühern Zeiten Clavier nannte, welche zephirartig den Morgenschlummer verscheuchen. Man überläßt sich liegend dieser reizenden Musik mit allem Wohlbehagen, dessen eine für jene Kunst empfängliche Seele nur fähig ist, man legt sich auf das eine Ohr, dann auf das andere, zuletzt springt man auf, man ist auf dem Höhepuncte des Entzückens, vergißt jedoch darüber nicht das Ankleiden. Da erschallt die Oboe des dritten Nachbars, die erste der sieben Variationen über ein altes Nationalthema beginnend. Hingerissen von dieser neuen Erscheinung in dem Morgenconcerte taucht man schnell den Kopf in's kühlende Wasser, um dem Fieberstrome des Entzückens etwas Einhalt zu thun. Kaum ist der Kopf dem nassen Elemente entgangen, so treffen das Ohr die pastoralartigen Töne einer Baßgeige. Es ist der vierte Nachbar, welcher sich mit dem Tremolo von Beriot auf jenem Instrumente versucht. Der Effect ist wunderbar. Vergebens ist man bemüht, sich Hände und Gesicht zu trocknen, beide bleiben naß und zwar von dem Schweiße des Entzückens, welchen dieser harmonische Einklang hervorruft. Man stürzt dem Fenster zu, reißt es auf, um frische Luft zu schöpfen — o Himmel, von der Straße aus singt die Stimme eines 60jährigen Troubadours das classische „Cent sous" herauf. Das Maaß ist voll, man glaubt sich in die reizenden Steppen jener Völker versetzt, welche die Civilisation mit dem Namen „Wilde" bezeichnet, ungeahnte Kunstschönheiten eröffnen sich, man ist im eigentlichen Sinne des Wortes mitten in Musik versetzt, rechts, links, gerade aus, über uns — überall Musik, und welche! Thor, der du bist, in die Oper oder in's Conservatoir zu laufen, und dein Geld an die bagatellen Leistungen dieser Institute zu verschwenden. Bleibe zwei Tage daheim, und weder Oper noch Conservatoir werden je einen Pfennig aus deiner Tasche locken. Denn hier in deiner friedlichen Wohnung wird dir mehr unter vortheilhafteren Bedingungen, als anderswo, geboten. Du nimmst zum Beispiel, wenn die Schalmeien der Trompete ertönen, deinen Kaffee zu dir. Brauche ich dir noch zu sagen, daß du aus Mangel an Hunger mindestens 3 Sous sparen wirst. Sieh! diese Musik nährt sichtlich, positiv, physisch ꝛc., während jene andere Magen und Tasche leert.

Ich übertreibe, nicht wahr? Gewißlich nicht mehr, als einem Satyriker zukommt. Das zahllose Heer der Virtuosen, welches Paris umfaßt, bringt es mit sich, daß uns dasselbe überall aufstößt. Es giebt wohl keinen wohnbaren Fleck in Paris, wohin nicht die Virtuosität gedrungen wäre. Der hiesige Fremde glaubt im Anfang, in dieser Beziehung die Wahl seiner Wohnung nicht gut getroffen zu haben; er ändert diese, und findet sich in derselben Lage. Diese ist erträglich, so lange man mehr draußen als innen ist; aber ist man gezwungen, unter dem Kosen zweier opponenter Instrumente zu arbeiten, so fahre hin Poesie wie Prosa, die Arbeit wird sich sicher zu einer Mißgeburt gestalten. Die Aeußerung meines Freundes Leroux wundert mich daher nicht, nämlich die: „wer in Paris geistig arbeiten will, muß ein Haus für sich bewohnen". Daß man ausnahmsweise jenem Uebel nicht begegnet, versteht sich von selbst, aber auch, daß die Ausnahme die Regel bestätigt. Ich möchte gern fortfahren, aber unten auf der Straße tobt eine Trommel in Begleitung einer Pfeife den neuesten Contretanz, über mir beginnt ein Artiste seine täglichen Studien für das Pianoforte, bestehend in der diatonischen Tonleiter von C-Dur. Leb' wohl, Gedankenfolge. O heilige Kunst, was hat man in Paris aus dir gemacht? Einen reichen Bettler. —

Joachim Fels.

Aus Warschau.

Unter dem Erfreulichen, welches heuer hier im Gebiete der Tonkunst vorwaltet, ist die Errichtung einer Singakademie das beste, welche zum Zwecke haben soll: alle die zerstreuten reichen Kräfte der Kapitale zu verbinden und zu verschmelzen. Sandmann hatte vor Jahren schon eine solche Akademie beabsichtigt, starb aber, ehe er das kaum in's Leben getretene Institut befestigt hatte. Maes-Masi hatte nach ihm die Gründung versucht, aber in sich nicht die Hilfsmittel gefunden, das Begonnene durchführen zu können. Jetzt aber hat Richard Noch, der durch sein jahrelanges Wirken hierselbst als Lehrer, und Vorsteher der Liedertafel, seine Kräfte, seinen Eifer verbürgt hat, der durch seine Kenntnisse zu der Oberleitung befugt ist, den alten Plan mit Energie ergriffen, und dürfte ihn, da im Publicum überall das Bedürfniß erwacht ist, auch mit Erfolg durchführen. Daß man dabei sich an etwas schon Bestehendes anzuschließen gedenkt und die Statuten des Breslauer Vereins zum Muster genommen, verdient alle Achtung, weil dadurch viel Mühe, und vergebliche Mühe erspart wird, da die alten Statuten in der Blüthe des Breslauer Vereins schon durch lange Jahre sich als zweckdienlich und weise bewährt haben. Unter den Besuchen fremder Künstler, welche in diesem Sommer nicht sehr zahlreich waren, hat keiner uns mehr erfreut, als der von Moritz Ernemann, des Eisleben'schen Clavierkünstlers, welcher ehedem hier lange Jahre gewirkt, die besten Schüler gebildet, und nun in Breslau seinen Wohnsitz fest aufgeschlagen. Wie in verwichenen Jahren sein musikalischer Salon der bedeutendste unserer Stadt war, so schuf sich jetzt der Landsitz seines Schwagers, dicht vor der Stadt, zu einem musikalischen Casino um, in welchem sich alle zersplitterten Kräfte unserer Capitale vereint fanden, sich in Aufführungen ergötzten und sich einander erstaunt frugen: ob es denn nicht immer so sein könne. Wahrscheinlich wird der Besuch die Wirkung haben, daß sich für den Winter eine Quartettgesellschaft unter unserm tüchtigen Künstler Dorzinski bildet, welche in Soireen das Beste und Mustergültige der Gattung aufführt. —

Fr....

Drittes Abonnementconcert,

d. 20. Octbr.

Symphonie von J. Haydn (D-Dur). — Recit. und Arie aus Figaro von Mozart, ges. von Frl. Schloß. — Concert für die Violine (H-Moll, neu) comp. und vorgetr. von Hrn. CM. David. — Ouverture von Beethoven (Op. 124). — Cavatine aus dem Pirat von Bellini, ges. von Hrn. Montrésor. — Variationen über ein Thema von Beethoven, für die Oboe comp. und vorgetr. von Hrn. Diethe (Mitgl. des Orchesters). — Duett aus Tancred von Rossini, ges. von Frl. Schloß und Hrn. Montrésor. —

Vater Haydn's Compositionen gleichen einem lachenden Frühlingsmorgen voll Lieb' und Lust, daß selbst ein schwerbedrücktes Menschenherz sich dabei erleichtern, und ein kummertrübes Auge in Freude erglänzen muß. Sie scheinen aus einem so heitern, glückseligen Gemüthe entsprungen, als wäre der Menschen Weh demselben immer fremd geblieben, und dem Auge des Schöpfers nie eine Schmerzensthräne entquollen; deshalb wird es einem auch so behaglich, so wohlig dabei zu Muthe, wie bei keinem andern Componisten. — Die Ausführung obiger Symphonie wurde durch einige kleine Fehler beeinträchtigt. — Die wundervoll instrumentirte Arie „Al desio di chi t'adora" etc. aus dem Figaro sang Frl. Schloß mit reichem und wohlverdientem Beifall, und zollen wir ihr für die getroffene Wahl noch besonders unsern Dank, da man so selten Gelegenheit hat, diese Arie zu hören. —

Fr. Dr. Schumann spielte anstatt des behinderten Hrn. David eine Ballade von Chopin, und Beethoven's Sonate in Cis-Moll mit der ihr eigenen und oft besprochenen Virtuosität und geistigen Reife.

Die Ouverture des großen Ludwig ist uns, wenn wir ehrlich sein wollen, ein wenig starr vorgekommen; es

scheint uns, als hätte sie der Meister in einer absonderlichen bizarren Laune geschrieben, und absichtlich ein so seltsames, fast alterthümliches Thema gewählt, um es auf die kunstreichste Weise zu verarbeiten. Es ist gleichsam eine Arabeskenzeichnung, kraus und wunderlich, die unser Interesse fesselt, ohne unser Gemüth zu erregen. So ist wenigstens der Eindruck, den die Ouverture bis jetzt auf uns gemacht hat, doch geben wir gern zu, daß dieser sich bei öfterem Hören ändert, da namentlich die letzteren Compositionen Beethoven's ein solches bedingen, und sich erst der ausdauernden Aufmerksamkeit die Siegel lösen, womit der große Geist ihre Tiefe verschlossen hat. —

Hr. Diethe blies seine halb componirten, halb arrangirten Variationen sauber und gewandt, und haben wir mit Freuden bemerkt, daß derselbe seit verflossenem Winter wacker vorgeschritten ist.

Die Cavatine von Bellini wurde von Hrn. Montrésor lebendig und kunstgerecht vorgetragen, so wie im Verein mit Frl. Schloß das Duett aus Tancred.

Das heutige Concert dirigirte Hr. Bach, der tüchtige und verdienstvolle Musikdirector des hiesigen Theaters. —

Viertes Abonnementconcert,

d. 27. Octbr.

Ouverture zu Medea von Cherubini. — Arie aus Titus von Mozart, ges. von Frl. Schloß. — Concertino für die Flöte von Reissiger, vorgetr. von Hrn. C Grenser (Mitgl. des Orchesters). — Arie aus dem Piraten von Bellini, ges. von Hrn. Montrésor. — Symphonie von Mozart (C-Dur mit der Schlußfuge). —

Cherubini's Ouverture, so gediegen und meisterhaft sie auch immer ist, will uns doch als Vorbereitung zu der hochtragischen Handlung nicht vollkommen genügen; sie ist im Ausdrucke zu klein und zu fein, um die darauf folgende furchtbare und erschütternde Katastrophe ahnen zu lassen. Wir dachten unwillkürlich an Beethoven's Ouverture zu „Coriolan" und mit welch' gewaltigen, kraftvollen Zügen uns dieser Meister das Schicksal seines Helden kündigt, und unsre Seelen zur Empfängniß dafür vorbereitet. —

Frl. Schloß sang die Arie aus Titus „Parto" etc. in technischer Beziehung wieder untadelhaft; die Figuren kamen leicht und rund heraus, und alles war glatt und wohl nuancirt, es fehlte nichts als — die Seele. Wir sind aber keineswegs der Meinung, als ob es der Künstlerin überhaupt daran fehle, sondern glauben vielmehr, daß es ihr nur an Ueberwindung gebricht, sich unbekümmert um Ort und Publicum frei ihrem Gefühle zu überlassen. —

Den Sinn für die Flöte, wie für die Idylle, deren intregrirender Theil sie war, scheint das Publicum gänzlich verloren zu haben, denn es seufzt bei jedem angekündigten Flötenconcert und erträgt sie gewissermaßen nur als ein nothwendiges Uebel; deshalb sollte auch die Wahl immer nur auf möglichst kurze Piecen fallen. Die heutige war jedenfalls zu lang, der Spieler übrigens ein bekannter und geschätzter.

Ueber Hrn. Montrésor sehen wir uns mit unsern Bemerkungen in Verlegenheit gesetzt, so lange er in der Wahl seiner Arien bei Bellini und Donizetti verharrt, und folglich Musik und Vortrag eine gleiche Physiognomie behalten.

Mozart's wunderherrliche Symphonie enthusiasmirte wie immer auch heute Orchester und Publicum.

3.

Vermischtes.

*** In Prag starb am 20sten Oct. der Professor am dortigen Conservatorium Pixis, dessen Name schon beinahe seit einem halben Jahrhundert in der musik. Welt bekannt ist, im 57sten Jahre. Er ist der ältere Bruder des Componisten und Pflegevaters von Francilla Pixis. Sein Leichenbegängniß fand am 25sten unter angemessenen Feierlichkeiten statt. —

*** Die Wiener musik. Zeitung bringt einen Aufsatz von Anton Schmid, in dem die Autorschaft Haydn's an der bekannten österreichischen Volkshymne, die hier und da Zingarelli vindicirt wurde, auf das evidendeste nachgewiesen wird. Es befindet sich der eigenhändige Originalentwurf des Liedes in der Wiener Hofbibliothek, an der der Berichterstatter Hr. A. Schmid als Scriptor angestellt ist. —

*** Die Theatersaison in Athen sollte mit der Oper „Ajax" von der Composition eines Griechen, Namens Manzaro, eröffnet werden. —

*** Mendelssohn wird in den nächsten Tagen hier eintreffen, und, wie man zu Aller Freude sagt, wieder die Direction der Gewandhausconcerte übernehmen. —

Geschäftsnotizen. Juni. 1. Arnheim, v. P. — Danzig, v. M. — 4. Maxen, v. S. — Paris, v. H. — 5. Hamburg, v. v. R. — 7. Braunschweig, v. G. Gruß. — Frankfurt, v. G. — Coburg, v. R. — Wien, v. S. — 12. Emden, v. K. — 13. Hamburg, v. v. R. — Bonn, v. S. — Paris, v. H. — 16. Hamburg, v. L. — 20. Paris, v. H. — Schlebusch, v. v. Z. Bald einmal ausführlich. — 21. Berlin, v. VIII. — 28. Wien, v. H. — Berlin, v. S. — Juli. 5. Stuttgart, v. B. — 6. London, v. P. — 12. Braunschweig, v. M. — 13. Bruck, v. H. — 22. Schlebusch, v. v. Z. — Emden, v. K. — 25. Reichenberg, v. H. — 28. Stuttgart, v. B. — 30. Hamburg, v. v. R. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 39. Den 11. November 1842.

Der Aar steigt einsam; doch das Volk der Krähen
Schaart sich!

Byron.

Die Beethoven'schen Ouverturen.

Zu den charakteristischen Zeichen musikalischer Zustände während der Beethoven'schen Epoche gehört der auffallende Mangel fast jeder Besprechung der Werke dieses Meisters in der damals doch wichtigen allgemeinen musikalischen Zeitung. Nur höchst selten findet man hin und wieder ein kleineres Werk (eine Sonate u. dgl.) von ihm angezeigt, und außer dem, was Hoffmann über die C-Moll Symphonie und später Rochlitz über die letzten Sonaten und Quartette schrieb, sieht man sich da vergebens nach einer ausführlicheren Beurtheilung der großartigen Arbeiten des Tonhelden um. Es scheint ordentlich, als hätte man sich geärgert, daß Haydn und Mozart so schnell einen weiterfördernden, ebenbürtigen Nachfolger gefunden, als hätte man gewünscht, die Kunst nach jenen beiden Männern als eine bereits vollendete, in sich abgeschlossene betrachten zu dürfen, und nun kam plötzlich Einer, der ganz neue Ansichten aufthat und die bisherigen Begriffe in's Schwanken brachte. Aber die Sache ließ sich nun einmal nicht zurückdrängen, die Kraft neuen Genies war zu offenbar, und man schwieg daher lieber, nachdem die Männer der Kritik durch verfehlte Beurtheilungen dieser, allen mitlebenden Musikern so überlegenen, also gefährlichen Erscheinung sich lächerlich gemacht hatten. In der That hat kein Tondichter die Vernachlässigung der Kritik stärker erfahren als Beethoven. Man fürchtete ihn. Dies ist der richtige Ausdruck, wenn man sein Verhältniß zu seinen Kunstgenossen bezeichnen will, und der Umstand, welcher erklärt, wie über solche Symphonien, solche Concerte, solche Quartette und Sonaten nichts geschrieben wurde. Erst als er von uns geschieden, fing man, zu spät, an, das Versäumte nachzuholen, und den großen musikalischen Entdecker auch in Schriften zu feiern. Wir nun beabsichtigen in dem folgenden Ueberblick keineswegs, einen Theil dieser Schuld abzutragen, denn es wäre unnütz, jetzt noch Werke anzupreißen, die seit lange so laut, so ergreifend zu den Herzen gesprochen haben; nein, wir wollten uns nur im Geiste des Genusses von der Anschauung der Schätze freuen, welche der Genius uns hinterlassen hat.

Wir besitzen von Beethoven zusammengenommen freilich nur 10 Ouverturen; aus seiner ersten Zeit, der Opuszahl nach keine; doch trägt die zu Prometheus Op. 43. noch alle Farben seiner frühesten, an Mozart sich anlehnenden Weise. Ein freudiger, kampfgerüsteter Geist spricht uns darin an. Die Gedanken derselben sind nach Mozart's Ouverturen nicht überraschend; es hätte gerade keines Beethoven's bedurft, so was zu schreiben, wenn wir auch die Klänge aus der Jugendzeit des großen Mannes mit Interesse vernehmen. Aber nun kam die Periode kühneren, reichsten Schaffens, welche in den funfziger Werken, in seiner dritten Symphonie, in seinem siebenten Quartette, in seinen Sonaten Op. 53 und 57. hervorbricht. Wie tief ergriffen mußte damals der Geist des Dichters von seiner göttlichen Sendung gewesen sein; da hätte man ihn in seinem eigenthümlichen Weben belauschen mögen. Die erhabensten Stunden einzelner und aller Menschen sind ja immer die großer Entdeckungen. Nur in solcher Zeit konnten die Coriolan-, Egmont- und die große Leonoren-Ouverture in doppelter Gestalt entstehen. Alles Werke tiefster Leidenschaft. Man kann die erste die Gewaltige, die zweite die Romantische, die letzte die Romantisch-Gewaltige nennen. Shakespeare und Göthe waren Geister, an denen sich ein Beethoven erwärmen konnte. Und dann leuchtet auch

aus jenen beiden Ouverturen etwas wie aus dem eigenen Leben Gegriffenes heraus. Der Componist vermochte sich mit den Helden beider Dichter zu identificiren. Die zu Coriolan ist, wie die Sache selbst es mit sich bringt, im Ausdruck, in der Charakteristik entschiedener. Bei der zu Egmont überkommt einem ein Gefühl, ähnlich dem, wie wenn man beim Anschauen von Perlen und Diamanten in Träumereien über diese wunderbaren Erzeugnisse sich versenkt. Man kann über diese Ouverture die verschiedenartigsten, jetzt unbegreiflich scheinenden Urtheile aus der Zeit ihrer Veröffentlichung lesen. So schwer ist es für jede Zeit, ihre großen Männer zu würdigen. Unter den vier Ouverturen zu Leonore = Fidelio hat die Welt den beiden großen in C den Preis zuerkannt. Sie sind die höchsten Schöpfungen in diesem Fache überhaupt, wahrhaft dramatische Gemälde. Aber uns ist es unbegreiflich geblieben, wie Beethoven nach ihnen, und nach dem Vorgange der schon nicht zureichend befundenen allerersten Ouverture, noch die glänzende zwar, doch durchaus in keinem innern Bezuge zur Oper stehende in E = Dur der Umarbeitung seines Werkes voranstellen konnte. Unglücklicherweise bekommt man nun bei Aufführungen des Fidelio immer nur diese zu hören, während hier wirklich der seltene Fall eintritt, wo ein Mißgriff des Künstlers gegen sich selbst von der Nachwelt wieder gut zu machen wäre.

Zunächst folgt nun die Ouverture Op. 113. (in G) zu den Ruinen von Athen von Kotzebue. Vielleicht ein Gelegenheitsstück, nicht ohne Reiz, aber für die Kraft eines Beethoven nicht von Bedeutung. Origineller ist die Ouverture in C Op. 115. Sie hat was von der Laune der F = Dur Symphonie. Und sie entstand nach tiefempfundensten Sonaten, in der Ahnung aber der neunten Symphonie. Welche Leichtigkeit, welche Schönheit im freiesten, kühnsten Scherze! Wer merkt da den tauben Tonkünstler? Ja solche wunderbare Lebenskraft im schmerzlichsten Mißgeschick kann sich nur der außerordentlichste Genius bewahren. Die Ouverture wird selten gespielt, noch weniger die zu König Stephan (in Es), gleichfalls ein Werk heitrer Farbe; sie steht auch im Werthe unter jener, und es ist begreiflich, daß sie nicht sehr gefallen hat. Desto heller aber strahlt der Genius des Meisters in der großen Festouverture Op. 124 in C. Das schönste Werk dieser Art. Nichts freudig und doch innig Erhebenderes als die Einleitung vor dem fugirten Satze. Und dieser selbst, welche Kraft bei welcher Gewissenhaftigkeit, mag man auch über das Thema, das wir selbst nicht sehr lieben mögen, denken wie man will. Mit diesem Jubelwerke schließt die zweite Periode in Beethoven's Künstlerschaft, und die ganze Reihe seiner Ouverturen, von denen die meisten hinreichten, schon allein einem Verfasser jetzt Ruhm zu erwerben; bei ihm aber ist, abweichend von der Sitte der neuern Zeit, eine Ouverture nur ein kleiner, neben dem Glanze der anderen größeren wenig auffallender Edelstein im Prachtgeschmeide seiner Werke. Großheit und Zierlichkeit sind ein Abzeichen fast aller jener Bilder. Er steht auch durch den Charakter seiner Schöpfungen als der eigentliche Tonheld da. Auch sein Zartes hat immer was Ergreifendes, Erwärmendes. Seine Schilderungen malen keine Feengestalten, keine phantastischen, sinnigen Spielereien des Geistes in einer Juninacht, aber die Gefühle und Anschauungen der starken, feurigen, wahren Seele, eines von höherer, unerfüllbarer Liebe überquellenden Herzens; mit einem Worte — eines echten Mannes. Und wie er geliebt, so lieben wir ihn wieder.

Nach ihm nahm die Ouverturen = Composition durch Weber und vorzüglich Mendelssohn eine andere, mehr äußerliche Richtung. Man wird hoffentlich nicht glauben, daß wir die so hervorstechenden, eigenthümlichen Leistungen dieser Männer in ihrer Art weniger schätzen, ihnen unsere Theilnahme weniger widmen; aber wie ein Unterschied ist zwischen Hochachtung und Liebe, wird man es auch verzeihlich finden, wenn nur die großen Charaktergemälde Beethoven's unsere innerste Mitleidenschaft erwecken; denn nur was aus dem Herzen kommt, spricht zum Herzen. —

H. Hirschbach.

Aus Köln.

(Fortsetzung.)

[Das Theater. — Fremde Künstler.]

Was die Bühne betrifft, welche noch immer unter der Oberleitung des Hrn. Spielberger steht, und sich seit einem Jahr aus der wandernden zu einer feststehenden Bühne hinaufgearbeitet hat, so ist hier, wie auch die Verhältnisse vielfach entgegenwirkten, immer des Guten mehr gediehen, hat sich immer mehr des Erfreulichen entwickelt, obschon K. Kreutzer, der Musikdirector der Bühne, sowohl anderweitiger Beschäftigungen zu viele hatte, als auch das Directions = Talent in nicht hohem Grade besaß, um so vielfach verschiedene Massen, wie sie hier geboten waren, zu einem Gusse verschmelzen zu können. Von neueren musikalisch dramatischen Erzeugnissen sahen wir, da Robert der Teufel und Halevy's Jüdin gleich nach der Pariser Aufführung unter Eschborn's Leitung früher hier aufgeführt worden, durch Hrn. Kreutzer auf die Bühne gebracht: „den Feensee" von Auber, welcher anfangs durch seine frischen Decorationen gefiel, aber schon in den nächsten Vorstellungen, bei abermaligem Hören matt und unleidlich wurde, unmöglich neue Kränze von Deutschland, wenigstens vom Rheine aus, auf die Stirne des reich bekränzten Künstlers bringen wird. Wo die Kunst zur Fabrik wird, nur auf Geldgewinn ausgeht, ist dieses freilich auch nicht beabsichtigt, ist der Künstler

damit zufrieden, wenn er alle Bühnen umher in Contribution gesetzt hat. „Die Märtyrer" von Donizetti, wollten ebenfalls, ob auch einige leichte schöne Melodieen drinnen auftauchten, schlecht zusagen, da in ihnen sich noch weniger dramatisches Leben entwickelte, und Halevy's Guitarrenspieler schien schon in den ersten Vorstellungen den Hörern eine ewige schale Sandebene zu sein, in welcher kein frisch grünes Pflänzchen den Blick des Wanderers trösten kann. Wie prompt die heutige dramatische Fabrik immer ist, so trostlos, so geistlos ist sie auch! Auber's „Tochter des Regiments" wollte besser gefallen, obwohl sie von allen am schlechtesten hier besetzt gewesen. Sie enthält wieder einige jener pikanten geistreichen Auber'schen Melodieen, wieder einige kecke Effecte dieses Künstlers, wenn sie sich schon nicht bis zur Höhe des Fra Diavolo erhebt, von der der Künstler nur bergab gestiegen ist. Von den Compositionen Kreutzer's sahen wir nach seinem „Nachtlager" die „beiden Figaro's", welche aber nicht geeignet wären, mit dem Werke Mozart's und Rossini's eine Trilogie zu bilden, was das Buch allerdings beabsichtigte. Obschon dasselbe voller dramatischer Scenen ist, blieb die Bearbeitung flauer und matter wie jene des Nachtlagers von Granada, das nur von Kreutzer's Freunden quand même in den Himmel erhoben werden kann, obgleich einige schöne Motive nicht abzusprechen sind. Die letzte von Kreutzer hier aufgeführte Oper war sein „Edelknecht", der Figaro's Schicksal hatte, obschon hier einige schönere Nummern vorkommen, die sich an jene im Nachtlager anreihen. Wer eine Kreutzer'sche Oper aufmerksam anhört, wird sich überhaupt bald überzeugen, daß der Componist in dieser Gattung nichts Größeres leisten kann, daß er hierin seinen Beruf verkannt hat, welcher ihn mit mehr Glück auf das Gebiet des größeren Liedes, des Tafelliedes, leiten sollte, wie denn auch die vierstimmigen Männergesänge wohl das vorzüglichste sind, was Kreutzer geschrieben, in Auswahl so schön sind, als nur derartige Werke geschrieben worden. Der jetzige Musikdirector, welcher vom 1sten October an Hrn Kreutzer in seiner Thätigkeit abgelöst hat, Hr. Eschborn, früher am Theater in Mannheim, dann in Köln und in Amsterdam angestellt, leitet die Oper mit vollständiger Sachkenntniß, mit Festigkeit und rastlosem Eifer in der Einübung. Als Componist ist Eschborn weniger bekannt geworden, weil die Bücher, die er früher bearbeitet, schlecht waren, und heutiges Tages ein gutes Buch eher und dringender gefordert wird, als in den Tagen Mozart's. Die Arbeit der Eschborn'schen Oper, „das Stiergefecht", welche er früher in Köln aufführte, war gewandt, fehlerfrei und die Melodieen neu und geistreich, so daß einmal Werke von diesem Componisten zu erwarten stehen, welche des Beifalls der Menge würdig sind.

Unter den Kräften, welche unter Eschborn dermalen an der Oper wirken, sind die Sängerinnen Eschborn, Weichselbaumer, Limbach und Urban zu erwähnen. Erstere, die Gattin des Capellmeisters, ehedem eine unserer beliebtesten Festsängerinnen, ist jetzt noch tüchtig in den Rollen der Mütter, überhaupt tüchtig durchgebildet wie wenige ihrer Genossen. Fräulein Weichselbaumer ist eine treffliche Sängerin, wo es italienischen, colorirten Gesang gilt, hat eine perlende Stimme und guten Vortrag, läßt aber dafür im getragenen Gesange manches zu wünschen übrig. Frl. Limbach, die wenig in der Coloratur leistet, zeigt das Gegentheil, da sie, wo der getragene Gesang sich nicht gerade in der Höhe bewegt, sich in diesem heimisch findet, und besonders durch ihre klare, deutliche Aussprache des Gesanges, wie wenige deutsche Künstler, Lob und Nacheifer verdient. Frl. Urban, eine recht niedliche Annchen, Blondchen ꝛc., ist jetzt bereits zur hannöver'schen Bühne übergegangen, der sie gewißlich zur Zierde gereichen wird. Unter den Tenorsängern verdient Schunk löbliche Erwähnung, sowohl weil er selber kräftig und zart, glänzend oder kernig, wie es gerade erfordert wird, im Ganzen mitwirkt, als auch auf das Ganze und seine Durchbildung durch seinen schönen Vortrag merkliche Wirkung hervorgebracht hat. Wolf steht ihm in seinem Fache nicht unerheblich zur Seite. In Ellenberger besitzt die Gesellschaft einen Bariton, der weniger angesprochen hat, obgleich musikalische Kenntnisse und gute Stimme nicht fehlen, und in Oehrlein einen Baß, der schon in Würzburg, wie in Mannheim, alle Hörer durch seinen vollen runden Ton entzückte, durch seinen schönen Vortrag sich überall beliebt machte. Formes, obgleich noch Anfänger, steht Oehrlein nicht unwürdig zur Seite, und wird, von Natur wie nicht viele ausgestattet, mit einigem Fleiße es mit der Zeit zur Auszeichnung bringen.

Unter den fremden Künstlern, welche unsere Stadt mit ihrer Gegenwart erfreuten, steht Frau Schodel vom hannöver'schen Theater obenan; mit reicher Fertigkeit und edlem Vortrage, mit dramatischer Innigkeit ergriff sie hier in Werken aller Art: als Valentine in den Hugenotten, als Fidelio, als Norma, und machte in jedem den Zuhörer glauben: daß sie gerade in diesem ihr Vorzüglichstes leiste. So freudig wie sie, ward Hr. Staudigl aufgenommen, der als Wilhelm Tell in Rossini's Oper, als Figaro in Mozart's Werk, als Bertram in Robert der Teufel allgemeinen Beifall erntete, und nebenher durch den Vortrag mehrerer Lieder von Schubert und andern Meistern äußerst gefiel. Rubini und Persiani gefielen im gleichen; obgleich sie in vielseitiger Bildung weit unter den deutschen Sängern standen, übertrafen sie dieselben in vielen kleinen Mitteln, in der Genauigkeit, welche durch grenzenlose Uebung zur andern Natur geworden ist, welche bei einmaligem, oder dem ersten Anhören immer den Sieg davon zu tragen pflegt. Miß

Kemble, welche mit Liszt gekommen war, und als Norma auftrat, blieb immer eine erfreuliche Erscheinung. Ernst Pasque dagegen wollte nicht ansprechen, konnte sich den einheimischen und fremden Künstlern gegenüber wenigstens hier nicht behaupten.

(Schluß folgt.)

Die Erfindung neuer Musiknoten von Adolph Henze in Fulda.

Sowohl die Componisten, als auch die Verleger musikalischer Werke fühlten schon lange das Bedürfniß, Musiknoten zu besitzen, die mit der Schönheit des Kupferstichs die Billigkeit des Buchdruckes vereinigten. Der Xylograph Adolph Henze in Fulda ist dadurch diesem Bedürfnisse entgegengekommen, daß er ein eigenthümliches Verfahren erfunden hat, wodurch er schöne und billige Musiknoten für die Buchdruckerpresse liefert. Vor dem Buchdruck zeichnen sich die Henze'schen Noten vorzugsweise dadurch aus, daß die 5 Linien durch die Notenköpfe laufen, was bei den früher gebräuchlichen, vielfach zusammengestückelten als wesentlicher Fehler hervortritt; vor den Zink-, Kupfer- und lithographirten Noten aber behaupten sie den Vorzug hinsichtlich der Regelmäßigkeit, gesättigten Schwärze, so wie des schöneren und billigeren Textes. Ebenso ist die Correctur viel einfacher, und, was Hauptvortheil ist, die Noten viel billiger.

Der Erfinder berechnet für jeden in den Noten vorkommenden Charakter (jedes Notenzeichen) nur ½ Pfennig, einschließlich der Stereotypie, (er liefert nämlich alle musikalischen Werke stereotipirt, wahrscheinlich deswegen, damit Niemand hinter sein Geheimniß kommen kann).

Einsender dieses ließ sich von Hrn. Henze Proben mittheilen, und hat von den gesagten Vorzügen sich genaue Ueberzeugung verschafft; deshalb können und wollen wir Alle nur wünschen, daß dem deutschen Erfinder recht zahlreiche Aufträge zu Theil werden, damit ihm auch einigermaßen seine Erfindung belohnt wird.

T.

Vermischtes.

*** Aus einem Briefe aus Frankfurt a. M.: — Franz Lachner's „Catharina Cornaro" ist am 23sten October in Frankfurt am Main bei gedrängt vollem Hause gegeben und im Ganzen mit Beifall aufgenommen worden. Aus den vielen pro et contra ist doch das Resultat erwachsen, daß es eine durchdachte und kernhafte Musik sei, die man nur öfter hören müsse, um sie zu verstehen und zu würdigen. Trotz des ernsten, fast antiken Styls hat sie doch auch leichter in's Gehör fallende Melodieen. Es ist zur fixen Idee geworden, daß man Melodieen verlangt, die man mit nach Hause nehmen könne, wie z. B. die italienischen. Wolle Gott, man hätte jenen sentimentalen Tanzmelodieen, die uns den Geschmack und das Urtheil verdorben, und unser Ohr für eine tiefere deutsche Musik unzugänglich gemacht haben, alle mit nach Hause genommen, und nicht mehr zurückgebracht! Die meisten Nummern wurden lebhaft beklatscht, und Fräulein Capitain als Catharina gerufen. Mit eben so entschiedenem Beifall sang Pischek den Andrea. Lusignan war durch Caspari, Marco durch Chrudimsky und Onofrio durch Conradi vortheilhaft besetzt, und Chöre, Orchester wie die Regie thaten das ihrige. Lachner's Antipoden haben sich im Nürnberger Correspondenten angestrengt, die Oper herabzuziehen. Die Weise, mit welcher es geschah, verräth die unlautere Absicht. Das Frankfurter Conversationsblatt hingegen hat ihre Vorzüge nachgewiesen, und trägt den Stempel der Unparteilichkeit an sich. Der Unbefangene und der Kenner werden die Wahrheit leicht herausfinden. —

*** Aus dem Briefe eines jungen Musikers aus Paris: — Bald darauf kam ich in Paris an. Aber kennen Sie Paris? Oder kennen es die Leute, die vier Wochen hier bleiben? Oder kennen es die, welche durch seine Straßen mit dem Bewußtsein durchziehen: hier wirst du wohnen, essen, trinken, ja hören und sehen? die kennen Paris nicht. Aber die kennen es, welche wie ich diese wimmelnden Straßen, diese Palläste sehen, und dabei denken, wo werde ich einen Freund aus diesem Gewühle herausfinden? Wo wird sich ein Dach finden, mich zu beherbergen? Wie werde ich durch den dichtgedrängten Haufen von privilegirten und begünstigten Künstlern mir Bahn machen können? Aber rückt man denn hier nur einen Fuß breit vom Kamin weg, um dem Frierenden ein Stück Flamme zukommen zu lassen? Ach ja wohl ist das Pariser Kunsttreiben eine Berezina-Brücke, auf der man sich schlägt, tritt, tödtet, um an's Ufer zu gelangen. —

*** Aus einem Briefe a Dresden v. 3ten: — R. Wagner, dessen „Rienzi" noch immer volles Haus macht, hat von der Direction des Theaters die Aufforderung erhalten, ihr auf das schnellste auch die Partitur seiner andern Oper: „der fliegende Holländer" zu liefern, da sie beabsichtigt, diese Oper sogleich und unmittelbar nach Rienzi in Scene zu setzen. Der „fliegende Holländer" gehört, dem Vernehmen nach, einem ganz andern Genre (dem rein romantischen) an und bedarf weniger Vorbereitungen als „Rienzi", so daß er schon im December zur Aufführung kommen wird. —

*** Daß Cherubini's Stelle in der franz Akademie nicht wieder besetzt werden solle, erweist sich als unwahr. Nach d. J. des Debats haben sich die HH. Adam, Berlioz, Blondeau (?), Catouffo (?), Dourlen, Rigel, Thomas und Zimmermann bereits darum beworben. Die Wahl wird ehestens geschehen. —

*** Die Ztschr. berichtete in vor. Woche, daß das neue Theater in Athen mit der Oper eines griechischen Componisten eröffnet werden soll. Nach andern Nachrichten würde es mit der Antigone v. Sophokles und der Musik v. Mendelssohn-Bartholdy. —

*** Die Euterpe begann den heurigen Cyklus am 7ten mit einem interessanten Concert, das Hr MD Müller aus Altenburg, der frühere Dirigent dieses Vereins, leitete. Wir werden über die Leistungen dieses Vereins, wie früher, von Zeit zu Zeit berichten. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 9.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

November. № 9. 1842.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch alle *Musikalien- und Buchhandlungen* des In- nnd Auslandes zu beziehen:

Christnachts-Cantate

für 4 Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Horne mit Orgelbegleitung

componirt von

T. F. Pachaly,

Cantor und Organist zu Schmiedeberg.

Op. 10. Preis 1 Thlr.

☞ Der Text ist so eingerichtet, dass dieses Werk auch an den Weihnachtsfeiertagen gebraucht werden kann.

Die ausserordentlich günstige Aufnahme, welche die früher erschienene **Oster-Cantate**, und ganz besonders die vortreffliche **Fest-Cantate** von demselben Componisten gefunden, ist der sprechenste Beweis für die practische Anwendbarkeit dieser Kirchen-Compositionen, welche sämmtlich in jeder Landkirche mit geringen Mitteln ausführbar sind.

So eben erschien des berühmten Balladen-Componisten

C. LOEWE'S Lied

Mein Herz, ich will dich fragen, was ist denn Liebe?

für eine Singstimme mit Piano ¼ Thlr.

Stern's Composition hat sich zwar einen wohlverdienten Ruf erworben, aber doch fand **Loewe's** Composition in Concerten den größten Beifall.

Berlin, **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikhdlg.

Interessante NOVA für geübte Pianisten.

Bei ***Schuberth & Comp.*** sind erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Lieder vom Capellm. *Krebs* von ihm selbst für Piano-Solo übertragen:

No. 1. Süsse Bell.
No. 2. An Adelheid.
No. 3. Mein Hochland.
No. 4. Mary im Himmel.

Ein geistreicher Kritiker bemerkt hierüber: „Hier ist der Componist mit Sinn und Geschmack in Liszt's Fußtapfen getreten; wir können nur bitten, dergleichen mehr zu thun, denn es sind tüchtige und dankbare Musikstücke, die gewandten Pianisten Freude machen müssen. Was dabei ästhetisch zu loben: Krebs ist ein Nachfolger, kein Nachahmer von Liszt".

Am 1. December erscheint:

Der Liebestrank

(L'Elisîre d'amore)

Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text

von **Donizetti.** Wohlfeile Ausgabe.

Alle Gesangs-Nummern sind einzeln à **5—15** *Sgr. zu haben.*

Berlin, ***Schlesinger'sche*** Buch- u. Musikhdlg

In meinem Verlage erscheint nächstens:

die Orgel,

Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction und Wahl der zugehörigen Materialien; vom Orgelbauaccorde, nebst vortheilhaften Bauentwürfen für Landgemeinden; von der Untersuchung alter schadhafter Orgeln und von der Verfertigung umfassender Reparaturanschläge, von der Intonation, Stimmung und von der Prüfung und Uebergabe neuer Werke. — Ein Handbuch für alle Orgelfreunde, insbesondere für Baubehörden, Kirchencommissionen, Gemeindevorsteher, Orgelbauer, Organisten und Landschullehrer von

J. G. Töpfer,

Professor der Musik am Großherzogl. Seminar und Organisten an der Stadtkirche zu Weimar.

Preis: 2 Thlr.

Wilh. Körner in Erfurt.

Novitäten 1842.

Kempt, F. A., Op. 2. Drei 4stimmige Männergesänge ($\frac{1}{12}$ Thlr.)

Marschner, Dr. H., Op. 118. Junge Lieder von *Wolfgang Mueller*, für Tenor oder Sopran mit Pianoforte (⅔ Thlr.)

———, *Dieselben einzeln* (à ⅙ u. ¼ Thlr.)

Truhn, H., Op. 44. Gesang der Nixen, von *J. Freiherrn v. Eichendorff*, für 4 weibliche Stimmen (Sopran-Solo) mit Pianoforte. Partitur und Stimmen ($\frac{7}{12}$ Thlr.)

F. Whistling in Leipzig.

Höchst wichtige neue Erscheinung

für

Cantoren, Organisten, Musikstudirende etc.

In allen Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes wird **Subscription** angenommen auf:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende, so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels herausgegeben von **Joh. Julius Seidel.**

Mit **mehr als 100 Abbildungen,** welche die verschiedenen Mechanismen der Orgel, Pfeifengattungen und die nöthigsten Geräthschaften zum Stimmen ꝛc. darstellen.

Vor Beginn des Drucks wurde das Manuscript sachkundigen Männern, welche von der ganzen musikalischen Welt als Autoritäten ersten Ranges geschätzt werden, vorgelegt, welche einstimmig vorzügliche, für die Gediegenheit des Werks die sicherste Bürgschaft gewährende Urtheile hierüber abgegeben haben, von denen wir nur Nachstehendes, welches derselben zur größten Ehre gereicht, anführen wollen:

Ich habe Herrn Organisten Seidel's Handbuch: „Die Orgel und ihr Bau" durchgelesen, und kann nach Pflicht und Gewissen bezeugen, daß dieses Werk sowohl in seiner Anlage, wie auch in der Ausführung durchdacht, klar, verständlich und vollständig ist. Es enthält Vieles, was man in frühern derartigen Werken vermißt und wird in den Händen der Organisten, Cantoren, Schullehrer ꝛc von segensreichem Nutzen sein und dem schlechten Verfahren so manches unreellen Orgelbauers in kleinen Städten und auf dem Lande hindernd entgegentreten, da dieses Handbuch Alles enthält, was über den Bau sowohl, als auch über die Erhaltung des königlichen Instrumentes zu wissen nöthig ist. Auch in Hinsicht des Registrirens der Orgel erhalten die Organisten herrliche Belehrungen, was für die würdige Abhaltung eines Gottesdienstes von größter Wichtigkeit ist. Möge daher dieses unentbehrliche Handbuch recht bald gedruckt, in den Händen aller Orgelfreunde sein.

Breslau, im Februar 1842.

Adolph Hesse,
Ober-Organist an der Haupt- und Pfarr-Kirche St. Bernhardt, Verdienst-Mitglied des Niederländ. Vereins zur Beförderung der Tonkunst.

Ganz besonders geeignet ist dasselbe auch für musikalische Akademieen und Schullehrer-Seminarien; von einigen größern derartigen Anstalten, denen das Manuscript ebenfalls zur Begutachtung vorgelegen hat, ist bereits die allgemeine Einführung des Buches zugesagt.

Ausführliche Prospekte mit Inhaltsverzeichniß und Subscriptionslisten sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen **gratis** zu haben.

Der Subscriptions-Preis ist äußerst niedrig auf

Einen Thaler *Pr. Court.*
(1 Fl. 30 Xr. *Conv. Mnze.*)

festgestellt. Subscribentensammler erhalten von jeder Buchhandlung auf 10 = 1 Frei-Exemplar =. Mit Neujahr 1843 tritt der Ladenpreis von wenigstens 2 bis 3 Thalern ein; alle bis dahin eingehenden Bestellungen werden noch zum Subscriptionspreise effectuirt. Der Druck ist beendet, so daß der Versendung kein Hinderniß mehr im Wege steht.

Breslau, d. 12. Novbr. 1842.

Die Verlagshandlung **F. E. C. Leuckart.**

Musikdirector gesucht.

Beim hiesigen Musikverein ist die Stelle des Dirigenten zu besetzen. Diejenigen Musiker, welche sich um diese Stelle zu bewerben wünschen, werden ersucht, sich an den unterzeichneten Vorstand zu wenden und zugleich diejenigen Nachweisungen, aus denen über ihre Qualification geurtheilt werden kann, beizufügen.

Bielefeld, im November 1842.

Der Vorstand des Musikvereins
in Bielefeld.

Verkauf.

Das **Bassethorn,** dessen in Nr. 11. der allgemeinen musikal. Zeitung vom 14ten März 1838 rühmlich Erwähnung gethan ist, an welchem sein ehemaliger Besitzer, Hr. Lindemann, jene von ihm erfundene wichtige Verbesserung vorgenommen hat, nach welcher das Wasser, ohne dem Tone Eintrag zu thun, bequem abfließen kann, das endlich im völlig guten Zustande sich befindet, mit allen nöthigen Klappen versehen ist, in allen Tönen gut anspricht und durch eine vorzüglich schöne und volle Tiefe sich auszeichnet; dieses Bassethorn ist bei der Wittwe Lindemann's (Leipzig, Blaue Mütze Nr. 3.) billig zu verkaufen. Zugleich steht noch eine gute **Violine** mit Bogen und Kasten, so wie eine desgl. **Ventil-Trompete** zum Verkauf.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 40. Den 15. November 1842.

Früh stirbt der Gottgeliebte laut den Alten.
Byron.

Die Mozartstiftung in Frankfurt a. M.

Die verehrl. Red. hat gewünscht, etwas Authentisches über dieses Institut zu erfahren, und ich erfülle diesen Wunsch um so bereitwilliger, da alles, was man bis jetzt darüber im Auslande weiß, sich nur auf hören sagen, oder auf unbestimmte Mittheilungen gründet. Ihnen daher etwas Gewisses über eine der allgemeinen Beachtung so würdige Anstalt zu berichten, ist für mich eine angenehme Aufgabe, und es sollte mich freuen, wenn die neue Zeitschrift für Musik auch in dieser Beziehung als ein durchgreifendes Organ betrachtet werden würde. Ehe wir uns aber direct zur Mozartstiftung selbst wenden, wird es nöthig sein, erst ein Wort über den Frankfurter Liederkranz zu sagen, welcher diese Stiftung in's Leben rief, wie es ja immer interessant und nützlich bleibt, Erscheinungen von Bedeutung auf ihre Quellen zurückzuführen.

Der Frankfurter Liederkranz also, dessen nunmehr unumschränkte Ausdehnung demselben einen so feststehenden Ruf erworben, daß er unter Deutschlands Liederkreisen eine obere Stelle — und in Bezug auf die Wichtigkeit seiner Mozartstiftung vielleicht die erste Stelle — einnimmt, ist nichts desto weniger ganz anspruchsloser Abkunft, denn ohne weitere Endzwecke oder Plane, als sich an Gesängen zu erfreuen, und der Göttin Geselligkeit zu huldigen, gründeten am 15. Februar 1828 nur wenige junge Männer diesen Verein, den sie ohne weiteres Liederkranz nannten, weil ihnen dieser Name wohl am ersten einfiel, und am passendsten sein mochte. Die zwangfreien Formen, unter welchen diese ersten Stifter zusammentraten, mochten ganz dem bescheidnen Wirthsstübchen entsprechen, das sie aufnahm. Wohl mögen seitdem gar viele Vereine unter ähnlichen Auspicien entstanden, und spurlos vergangen sein, allein in den ersten Keimen des Liederkranzes lag bereits eine so gesunde Kraft, daß sie ohne gewaltsame Entgegenwirkung auch den minder ergiebigen Boden befruchtet hätte. Doch zuvor noch ein Wort über den Düring'schen Verein für gemischten Gesang, welcher in den Jahren 1810 bis 20 in seiner schönsten Blüthe stand, und welchem alle unsre Sängerkreise, den Cäcilien-Verein nicht ausgenommen, ihr Dasein verdanken. Aus diesem, seiner Zeit sehr achtbaren, jetzt leider durch zu große Ansprüche allmälig in sich selbst zerfallenen Verein nun traten größtentheils jene Jünglinge zusammen, welche nicht ohne musikalische Vorbildung, und von einer feurigen Sängerlust beseelt den Zweig pflanzten, der jetzt zu dem Stamm herangewachsen, unter dessen verbreitenden Aesten nach 14 Jahren der erste Mozart-Zögling seine Pflege erhält. Die Anfangs einfachen Gesellschaftslieder nun, riefen nach und nach eine sorgsamere Pflege des Gesanges hervor, woraus denn jene massenhaften öffentlichen Aufführungen entstanden, die unter dem Namen „großer Liederkranz" schon die allgemeine Theilnahme des Publicums gewannen. Ein solcher großer Liederkranz — dessen Tendenz sich später die übrigen dem Liederkranze nachgebildeten Vereine: Liedertafel, Orpheus, der Lang'sche, der Neeb'sche und der Sachsenhäuser Verein anschlossen — wird im Verlauf eines Winters 2 auch 3 mal gehalten, und hat den Zweck, in Gegenwart zahlreicher Freunde, Verwandte und Gäste den Fortschritt ihrer Studien zu bekunden, und zugleich das Band der Geselligkeit und Freundschaft fester zu schlingen. Es ist in der That überraschend für den, der zum erstenmal einem dieser großen Liedervereine beiwohnt und den durchaus ganz zwangfreien Ton — man sitzt mit seinen Frauen und Töchtern an gedeckten Tischchen bei Trank

und Speise — durch den Geist der Sitte und der alles veredelnden Tonkunst in die engsten Schranken des Anstandes gehalten zu sehen.

Den geschichtlichen Fortschritt des Liederkranzes von seiner Entstehung bis zu diesem Augenblick, wo derselbe wohl 120 Mitglieder zählt, in allen Einzelnheiten zu verfolgen, würde zu weit von unserm eigentlichen Zweck entfernen. Es sei nur noch gesagt, daß die öffentlichen Leistungen des Liederkranzes weiter griffen als seine Gesänge dauerten, daß sie zu künstlerischen Bestrebungen wurden, um bei verschiedenen Veranlassungen die Verpflichtungen des Dankes und der Anerkennung auszusprechen, um die ersten Dichterhelden des Vaterlandes, Schiller und Göthe, zu ehren, um dem unsterblichen Gutenberg ein Dankopfer zu bringen, um da schnell und kräftig einzugreifen, wo es galt, fremdes Leid zu mildern, und um Vereinigungpuncte anzuknüpfen, woran sich die Eifersucht der sich hier immer vis à vis gestandenen Liederkreise brechen mußte. Ein schweres, aber doch größtentheils gelungenes Werk!

Als schöne Beispiele von erwachtem Brudersinn unter deutschen Sängen führen wir noch an, daß im Jahr 1841 eine Deputation des Liederkranzes nach der Schweiz reiste, um dem ehrenfesten Pfarrer Sprüngli zu Thalweil, zugleich Präsident des Sängervereins am Zürichsee *), einen Besuch abzustatten; und ferner im September d. J. hingegen eine ähnliche Deputation der Aachner Liedertafel (die bei dem Brüsseler Gesang-Concours am 22sten September 1841 bekanntlich den ersten Preis der großen Medaille errungen) nach Frankfurt aufbrach, um dem Liederkranz einen persönlichen Dank abzustatten für die ausgesprochenen Beweise von Theilnahme an jenem erhaltenen Preis. So wurde endlich für den Liederkranz das öffentliche Wohlgefallen, das sich bei diesen und ähnlichen Leistungen immer deutlicher aussprach, zu einer Aufforderung, sich mit den Genossen des Vaterlandes zu einem großen nationalen Sängerfeste zu vereinigen, nicht um einem Gesammt-Publicum einen vorübergehenden Genuß zu bereiten, sondern um den Grundstein zu einer unvergänglichen Stiftung zu legen, als das sittlich schönste Denkmal ihres Wirkens, und als ein Zeichen deutschen Gemeinsinnes.

Diese Idee, von Wilhelm Speier — einem eifrigen Theilnehmer des Liederkranzes — ausgehend, fand enthusiastischen Beifall, und so entstand die Mozartstiftung im Jahr 1838, welche durch das merkwürdige Sängerfest im Juli desselben Jahres gleichsam mit moralischer Bedeutendheit in alle Volksclassen introducirt werden sollte.

Der in den Statuten ausgesprochene Zweck dieser Anstalt ist: **Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre**, worauf unbescholtene und musikalisch befähigte Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volks ist, Anspruch zu machen haben. Die Gesinnung, welche sich in diesem Puncte (dem 2ten Paragraph der Statuten) ausspricht, dürfte ihre eigentliche Bestätigung aber erst zwei Jahre später in dem 1840 aufgeloderten Nationalgefühl gefunden haben.

Obgleich der Zweck dieser Anstalt officiell vor unsern Augen liegt, so ist dieselbe doch nur die Vorläuferin eines für ganz Deutschland zu errichtenden Conservatoriums, welches sich die Aufgabe stellt, durch Heranbildung ausgezeichneter Talente in Composition, Gesang und Virtuosenthum die deutsche Tonkunst in Ehren zu erhalten, die Werke großer Meister einzuführen, bescheidenes Verdienst an das Licht zu fördern, den Geschmack an echter guter Musik zu verbreiten, und so dem Flittertand moderner Flachheit entgegenzutreten.

Das Capital der Anstalt, durch die unausgesetzte Thätigkeit des Verwaltungsausschusses, dessen Präsident Wilhelm Speier, und durch mehrfache Theilnahme, z. B. durch die eines Spohr, Meyerbeer, Liszt u. s. w. durch Concerte von Gesangvereinen u. s. w. in diesen 4 Jahren bis zu 14,000 Fl. herangewachsen, ist, bis es eine gewisse Höhe erreicht hat, bestimmt, durch Vergebung von Stipendien der Stiftung die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Publicums zuzuwenden und zu erhalten. Daß der erste gewonnene Zögling der Anstalt, der junge Bott aus Kassel, diesem Stipendium, das 4 Jahre lang die Summe von 400 Fl. nicht überschreiten darf, alle Ehre macht, ist bereits bekannt geworden *). Hat das Capital der Mozart-Stiftung die Summe erreicht, daß sich die jährlichen Zinsen auf wenigstens 2000 Fl. belaufen, so läßt der Liederkranz als Eigenthümer der Stiftung das Conservatorium in Frankfurt a. M. ins Leben treten, alle Stipendien hören dann auf, und die Stipendiaten treten als Zöglinge in die neue Anstalt ein, deren Grundstein mit der Anstellung eines eignen Compositions-Lehrers gelegt wird. Die weitere Bestimmung, Ausdehnung und Einrichtung bleibt wieder dem Liederkranz überlassen.

So weit, was ich Ihnen über den ausgedehnteren Plan der Mozart-Stiftung mittheilen kann. Die engeren, materielleren Institutionen der Stiftung, wie sie

---

*) Sprüngli widmete der Mozartstiftung die unter dem Namen Schweizerquartette vielverbreiteten Männergesänge von Freunden der Tonkunst gesammelt (1840 gedruckt bei J. J. Ulrich in Zürich, im Verlag des Herausgebers.)

*) Bei dem projectirten Sängerfeste sollte nach dem früheren Plane ein etwaiger Ueberschuß für das Mozart-Denkmal in Salzburg bestimmt werden, welcher Beschluß aber durch Speier's Idee der Mozartstiftung um so mehr verdrängt wurde, da durch eine Vorstellung im Theater allein die Summe von 1000 Fl. einkam.

gegenwärtig bestehen, entnehme ich aus den mir vorliegenden gedruckten Statuten.

Das Eigenthums- und Verwaltungsrecht der Stiftung gehört dem Liederkranz, welcher allein über sie verfügen, Statuten geben und ändern kann, und welchem zu allen Zeiten die obere Leitung zusteht. Doch ist zur Vereinfachung des Geschäftsganges aus der Zahl seiner wirklichen Mitglieder eine besondere Behörde erwählt, welcher unter dem Namen Verwaltungs-Ausschuß die Administration der Stiftung übertragen ist. Dieser Verwaltungs-Ausschuß besteht aus sieben alle drei Jahre durch Scrutinium neu erwählten Mitgliedern, welche unter sich wieder einen Präsidenten, einen Secretair, einen Cassirer und Buchführer ernannt haben. Ferner ist dieser Ausschuß gehalten, dreien von dem Liederkranze durch Scrutinium oder relative Stimmenmehrheit erwählten Rechnungs-Revisoren, die Documente, den Cassa-Bestand und die Belege und Bücher zur Revision vorzulegen. Diese revidirte Bilanz wird dann jährlich veröffentlicht und in das Archiv des Liederkranzes niedergelegt. In Bezug auf dieses Eigenthumsrecht nun ist weiter die sorgsame Verfügung getroffen, daß, sollte sich der Liederkranz im Laufe der Zeit auflösen, oder die Zahl der wirklichen in Frankfurt domicilirenden Mitglieder sich auf 15 reduciren, die Mozartstiftung mit ihrem Gesammteigenthum und mit allen Rechten und Verbindlichkeiten in das Gemeinde-Eigenthum der Stadt Frankfurt übergeht. Ein hoher Senat wird dann die Stiftung unter seinen directen Schutz nehmen, und eine Behörde bestimmen, unter deren Leitung die Anstalt nach wie vor erhalten wird. Was endlich die Ertragsquellen selbst betrifft, so sollen alle Beiträge — der Hauptbeitrag bleibt immer das stark besuchte alljährliche durch Statut festgesetzte Concert des Liederkranzes — wie das, was von den Zinsen übrig bleibt zum Capital geschlagen werden, da dasselbe, auf hiesige Hypotheken ausgeliehen, niemals angegriffen werden darf. Nur ausnahmsweise darf der Verwaltungs-Ausschuß bis sich solche Insatze vorfinden, für die disponiblen Gelder auch Frankfurter Stadtobligationen kaufen, oder an solchen Anlehen Theil nehmen, für welche das Stadtärarium haftet. Es bleibt nur noch die Mittheilung des Verhaltens übrig, durch welche die Befähigung des Stipendiaten durch die That nachgewiesen wird.

Der Verwaltungs-Ausschuß ersucht nämlich einen in dem Wohnorte des Bewerbers oder in dessen Nähe lebenden Meister der Tonkunst, demselben die Composition eines vom Ausschuß bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes zu übertragen. Jedoch steht es dem Bewerber frei, auch noch andere Compositionen hinzuzufügen. Die Ausarbeitung geschieht unter den Augen des Meisters. Dieser, dem die Sache mit der Bitte um Geheimhaltung übertragen ist, bescheinigt nach Empfang der Ausarbeitungen auf Pflicht und Gewissen, daß die Arbeiten unter seiner Aufsicht gemacht worden sind, und sendet sie an den Ausschuß ein, welcher durch Stimmenmehrheit drei Musiker von anerkannter Autorität zu Prüfungsrichtern wählt.

Diese Richter werden alsdann um ein motivirtes Urtheil über die Arbeiten gebeten, und sollen, wenn mehrere Bewerber concurriren, die vorzüglichsten und die beiden nächstbesten bezeichnen. Sollte aber jeder der drei Richter eine andere als die beste Arbeit bezeichnen, so werden diese drei Arbeiten einem vierten neuerwählten Richter mit demselben Gesuche übergeben; treffen aber alle drei, oder mindestens zwei dieser Richter in ihrem Urtheile über die beste Arbeit zusammen, so wird der Verfasser derselben des Stipendiums würdig erachtet, und dem Liederkranz davon die Anzeige gemacht. Der Stipendiat der Mozartstiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben. Die Dauer des Unterrichts bestimmt der Ausschuß von Jahr zu Jahr. Doch darf, wie schon gesagt, dieselbe das Maximum von vier Jahren nicht übersteigen. Endlich macht der Ausschuß die Erledigung eines Stipendiums durch öffentliche Blätter bekannt, und ladet zur Bewerbung ein. —

Sie sehen, wie sehr diese Sache zum Gegenstand einer sorgfältigen, vielverzweigten Administration geworden ist, und wie sie ihrer Tendenz und Verwaltung nach die allgemeine Theilnahme verdient. Allein ein Gesammtinteresse des deutschen Vaterlandes ist leider noch nicht erfolgt. Es ist daher Pflicht der Organe des deutschen Musikwesens, so oft als möglich darauf hinzuweisen, diese schöne Sache zu unterstützen und fördern zu helfen. Denn so lange nicht die großen Städte, wie Wien, Berlin, Leipzig, Hamburg u. a. Interesse dafür gewinnen, kann man sich keiner durchgreifenden Theilnahme erfreuen. Und wo fände sich eine schönere Gelegenheit zur Förderung eines echt nationalen und wahrhaft rein künstlerischen Zweckes? —

C. G.

Aus Köln.

(Schluß.)

[Fremde Künstler.]

Unter den Virtuosen setzte Liszt diesesmal wieder wie früher in Erstaunen, alle Künstler und Kunstfreunde durch seine unverwüstliche Kunstfertigkeit, alle übrigen, vorzüglich die Frauen, durch seine Persönlichkeit, durch seine Haltung, seine Geberden, seine Gewohnheiten. Wäre Liszt so beleibt wie Rossini, hätte er so kurze Haare wie Lipinski, so würden zwei Drittel seiner Ver-

ehrer wohl ausscheiden. Diese zwei Drittel geben aber bis jetzt den Ausschlag und verbrauchen alle Wörter der deutschen Sprache bis sie als Spreu abgenutzt wegfallen. Ein göttlicher Clavierspieler, ein ungeheuerer! ein furchtbarer, ein grausamer, ein schrecklicher! was ist nicht all' schon gesagt worden? Liszt hat in Köln vielleicht vor allen andern Städten die sonderbarste Verehrung genossen, indem man ihm im selben Augenblicke Kränze und Schläge bot. Die Geschichte klingt romantisch, ist aber demungeachtet wahr. Liszt's Freunde gaben dem Künstler vor seiner Abreise ein Festmahl, bei welchem der Champagner in reichen Strömen floß, und begleiteten ihn nun zu Wagen bis an den Bahnhof. Blos dem Wagen der Eisenbahn ist es erlaubt in den innersten Hof zu fahren und dort seine Passagiere abzusetzen, was natürlicherweise dem Königspaare und seinem Wagen auch freigestanden hatte. Die begeisterten Freunde glaubten diese Auszeichnung directer Anfahrt ebenfalls dem Genie reclamiren zu müssen, und rollten trotz den Winken des Verbots zum geöffneten Thore hinein. Als die Wärter des Bahnhofes in die Zügel fielen und den Wagen zurückschoben, begannen die drinnen Sitzenden den Kampf mit Regenschirmen und Stöcken, bei welchem sich der Italiener Milanollo besonders auszeichnete. Freilich waren die Fäuste der Bahnwärter härter und geübter in dem erforderlichen Spiele, und mußte hier einmal die Kunst der Natur weichen. — Neben Liszt errang sich noch ein italienischer Violinspieler, Antonio Paccini, wohlverdiente Kränze, die um so bedeutender, als die Gelegenheit schwieriger, als die Nebenbuhlerschaft in dem Augenblick groß war, da er gerade mit den Monarchen zusammentraf, welche die Blüthe der Kunstwelt nach sich gezogen hatten. Die letzte Erscheinung ist jene der geigenden Mädchen, der Geschwister Milanollo, zweier Kinder, die jüngste von 9, die ältere von 13 Jahren, welche alles leisten, was unter diesen Umständen nur geleistet werden kann. Beide tragen Sachen vor, welche die renomirten Virtuosen vorzutragen pflegen, und spielen beide mit einer lobenswürdigen, überall durchgreifenden Reinheit, mit einer Leichtigkeit und einem Anstande, der doppelt absticht, wenn man zu ihren Füßen die sich mühende und abarbeitende Tonbühne anschaut. Unten glaubt man alsdann die Menschen, oben die Elfen spielen zu sehen. Neben der wirbelnden Fertigkeit, und dem perlenden reinen Spiele, trägt noch die ältere Schwester ihre Solo's mit vielem Gefühl vor, und weiß selbst Kraft in den leichten Bogen zu legen. Leider giebt es um die geigenden Elfen aber auch Verrückte und unvorsichtige Lobhudler genug, welche die Namen Paganini und Spohr mit den Namen der Kinder zugleich nennen, und die Menge glauben machen wollen: daß hier schon das Größte und Höchste in der Kunst geleistet würde; die hier von Kunst überströmen, wo doch streng genommen nur von unermüdlicher Dressur die Rede sein kann. Der wahre Künstler hat in seinem Spiel, in seiner Auffassung einen eignen lebendigen Geist, den diese Kinder nicht haben können, den sie mit all' ihren Bebungen und Tremolo's nicht ersetzen mögen. Gewiß ist es daneben, daß die Kinder nie zu wahren Künstlern sich ausbilden werden, da sie ihr Leben an solche leichte Musik (musique de cousu würde der Franzose sagen) setzen, und darüber vergessen werden, ihr Schönheitsgefühl auszubilden, ja bei all' den Stimmen der Lobhudelei gewißlich keine gesunde Kritik hören können. Wer so laut und schrill, mit so viel Geräusch und Verachtung seine Geige stimmt, wenn ein gutes Orchester ein nicht schlechtes Tutti schön vorträgt, wie dieses jene Geigenfräulein thun, muß nicht viel Sinn für Musik in seiner Brust tragen, muß seine Leistung nur als Kunststückchen betrachten, das er den Leuten vormacht, an das weiter keiner denken soll, wenn er es einmal gesehen hat. Mögen daher euch geigende Feen gesunde Richterstimmen umschweben, weniger Begeisterung, d. h. strohfeurige Begeisterung umdämpfen, auf daß ihr nicht Sternschnuppen am Kunsthimmel durch Hinunterschießen leuchtet, sondern damit ihr eben als Sterne oben bleibt.

Diamond.

Vermischtes.

*** Hr L. J. M. Homeyer, ein Hannoveraner von Geburt, gab am 8ten ein Orgelconcert in der Thomaskirche. Talent scheint der junge Mann viel zu besitzen; doch fehlt ihm als Virtuos noch manches zur Meisterschaft, von seinen Compositionsleistungen ganz zu geschweigen, die uns, nicht talentlos, aber noch ganz unreif, als Stücke für die Orgel so gar unwürdig schienen. Zu der nicht immer ganz reinen Ausführung seiner Vorträge mag wohl die Unkenntniß des ihm neuen Instrumentes beigetragen haben, oder hatte ihn vielleicht der Gedanke, daß an derselben Stelle der größte Orgelmeister aller Zeiten gesessen, befangen gemacht? — Von der Bach'schen Fuge selbst konnten wir nur äußerst wenig verstehen, kaum die Eintritte des Pedals, und von den Mittelstimmen keine deutlich. Zum fleißigsten Studium dieses Meisters aber möchten wir dem jugendlichen Virtuosen rathen. Dann wird er auch einsehen, daß Bravour und Tand nicht auf dieses Instrument gehören. Doch der Künstler zeigt sich dem Publicum gegenüber oft ganz anders als er ist, und Hr. Homeyer weiß dies vielleicht alles selbst. Dies wollen wir denn hoffen und von der Zukunft einen Meister erwarten. —

*** In Quedlinburg soll eine Zeitung für den Pianofortebau erscheinen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 41. Den 18. November 1842.

Pianofortemusik. — Aus Dresden. — Vermischtes. —

Wie hoch ihn preiset jeder Harfenhall,
Tönt nicht das Herz drein, ist der Ruhm nur Schall.
Byron.

Pianofortemusik.

Seit längerer Zeit ist über keine Pianofortecomposition in der Zeitschrift berichtet worden; es gab eben trotz der Massen, die täglich für dieses Instrument geschrieben werden, nicht viel Neues zu bemerken. Die Meister der vorletzten Epoche sind theils verschieden, theils schweigen sie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die schon zum öfteren in diesen Blättern geschrieben worden, oder sind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt Czerny, Herz und Hünten, bedeutend in der Gunst des Publicums verloren. Es wird eben so wenig auszurotten sein, wie eine gewisse Leihbibliothek-Literatur; in einem Kunstblatte verdient sie nur die flüchtige Andeutung ihrer Existenz. Ein neues wahrhaftes Künstlertalent, das dem Clavier seine Kräfte widmete, ist noch nicht erschienen; einzelne erfreuliche, oder doch hoffnungsvolle Erscheinungen berühren wir später.

Von den namhaften Claviercomponisten der vorletzten Epoche schaffen, außer Cramer, der einer noch früheren zufällt, in der letzten Zeit aber wieder mit einigen neuen Compositionen hervorgetreten ist *), nur noch Moscheles und Kalkbrenner. Ersterer hat in seiner „Romanesca" **) eine Persiflage jener Pseudo-Romantik geliefert, die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariser Oper haben mag, von da auch in die Claviermusik sich eingeschlichen, sogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen, — eine köstliche Persiflage, deren Sinn wohl hier und da nicht einmal verstanden wurde, so daß Einige gar den Verfasser unter die Verrückten schieben mochten, die er gerade schildern wollte. Die Sache ist lustig genug, und werth, daß man sie kennen lerne. Ein anderes, aber ernsthaft gemeintes Stück desselben Componisten ist eine Serenade *), die uns wiederum zeigt, wie dem Verfasser die Bewegung der letzten Clavierspielerepoche nicht fremd geblieben ist, ohne daß wir sie gerade seinen glücklichen Leistungen beirechnen möchten.

Hrn. Kalkbrenner's Namen findet man nur noch auf einzelnen Phantasieen über Thema's aus gerade in Paris beliebten Opern, über deren Zuschnitt und Zweck nicht viel zu sagen ist.

Ein Curiosum eines sehr bejahrten Tonsetzers liegt uns noch vor in Bravourvariationen von F. D. Weber **), dem Director des Prager Conservatoirs. Wir nehmen das Stück als eine liebenswürdige Laune des alten Mannes, mit der er eine seiner Schülerinnen einmal überraschen wollte. Wenn aber einzelne deutsche Recensenten über das Werk in Extase geriethen und ausschrieen, dies wäre der wahre classische Bravourstyl, so kann man darüber nur lächeln. Es ist ein Gelegenheitsstück wie hundert seines Gleichen und von wahrer Musik darin keine Rede; ja wir finden nicht einmal das Thema sehr ausgezeichnet, und namentlich die Harmonie vom drittletzten zum vorletzten Tact unmusikalisch. Daß das Ganze in seiner ursprünglichen Gestalt, wie wir in einer Anmerkung lesen, mit Orchesterbegleitung und Ritornells, sich ungleich bedeutender ausnehme, ist kein Zweifel.

*) Seine bedeutendste — vierhändige Etuden — konnten wir noch nicht zu Gesicht bekommen.

**) Op. 104. Leipzig, bei F. Kistner. —

*) Op. 103. Leipzig, bei F. Kistner. —

**) Prag, bei J. Hofmann. —

Dies wären die namhaftesten der älteren Tonsetzer, die uns zuletzt Claviercompositionen gegeben, und die Auswahl freilich keine große.

Von den Componisten der letzten Epoche vermissen wir seit Jahresfrist leider Mendelssohn unter den für das Clavier thätigen. Seine zuletzt erschienenen Werke waren das 4te Heft der Lieder ohne Worte, und ein Variationscyklus in dem Beethoven-Album, die beide schon in der Zeitschrift erwähnt wurden. Leider feiert auch W. Taubert in Berlin, dessen fruchtbarer Anfang eine reichere Folge erwarten ließ. Hoffen wir, daß sie, wie manche andere, mit ihren Gaben nur zurückhalten.

Vielem Geistvollen begegnen wir wieder in einigen Compositionen Chopin's: sie sind ein Concert-Allegro (Op. 46.), eine Ballade (Op. 47.), 2 Notturno's (Op. 48.), und eine Phantasie (Op. 49)*), und, wie alle von seiner Hand, im ersten Augenblick als Chopin'sche Compositionen zu erkennen. Das Concert-Allegro hat ganz die Form eines ersten Concertsatzes und ist wohl ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben. Wir vermissen in dem Stück einen schönen Mittelgesang, das sonst reich an neuem und glänzendem Passagenwerk ist; wie es dasteht, schweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfniß nach einem nachfolgenden langsamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollständiges Concert in drei Sätzen schließen läßt. Das Clavier zur höchsten Selbstständigkeit zu erheben und des Orchesters unbedürftig zu machen, ist eine Lieblingsidee der jüngsten Claviercomponisten und scheint auch Chopin zur Herausgabe seines Allegro's in der jetzigen Gestalt vermocht zu haben; an diesem neuen Versuche sehen wir indeß von neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzurathen. Bei weitem höher als das Allegro stellen wir die Ballade, Chopin's dritte, die sich von seinen früheren in Form und Charakter merklich unterscheidet, und, wie jene, seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen ist. Der feine geistreiche Pole, der sich in den vornehmsten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft läßt sich weiter nicht zergliedern. — Die Notturno's reihen sich in ihrem melancholischen Charakter, ihrer graziösen Haltung Chopin's früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu Mancher Herzen sprechen. — In der Phantasie begegnen wir dem kühnen stürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn schon öfter kennen gelernt; sie ist voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze sich einer schönen Form hat nicht unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeschwebt haben mögen, als er sie schrieb, kann man nur ahnen; freudige sind es nicht. —

13.

(Fortsetzung folgt.)

*) Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Aus Dresden.

(Noch ein Artikel über Wagner's „Rienzi".)

— Ich komme jetzt auf Richard Wagner's Oper: auf den Rienzi, letzten der römischen Volkstribunen, der fortwährend und trotz den erhöheten Entreepreisen Dresdens Theater in seltener Maße anfüllt. Des Werkes einziger Schöpfer (denn auch den sinnig angeordneten und edel stylisirten Text lieferte der Componist) ist Dresden nicht fremd, wo er, bevor er Leipzigs Thomana bezogen, im Freimaurerstifte unterrichtet worden ist. Wohl können solche persönliche Umstände das Interesse am Werke erheben, und eben dahin mußte auch der plötzliche Hervortritt des bisher weniger Gekannten mit einer großen Oper, so wie Meyerbeer's Urtheil wirken: daß dessen würdige Besetzung selbst in Paris nicht und überhaupt nur in Dresden möglich sei. Ein Urtheil, welches mindestens darin seine Bestätigung findet, daß selbst sogenannte Nebenpartieen durch Männer wie Wächter — in Wien als der erste Don Juan unsrer Tage anerkannt — und Dettmer — den ersten vollkommenen Bassisten wieder für Dresden seit Zezi's schönster Zeit — besetzt sind.

Jedenfalls aber liegt schon im Werke selbst Grundes genug zum allgemeinen Interesse. Kann man es auch nicht den befriedigenden beizählen, so gehört es doch zu den anregendsten und vielversprechendsten. Leider konnte ich, vom gewaltigen Zudrange geschreckt, es bisher nur einmal hören, und leider soll es auch, um den Stimmen einige Erholung zu geben, für dieses Jahr zurückgelegt werden. Es muß aber, denke ich, dem aufmerksamen Hörer auch alsbald ein Urtheil möglich — und dieses wird sogar frischer, ungeblendeter und daher leicht auch treffender sein, als nach Erwägung jeder einzelnen Note. Darum füge ich das meinige ungescheut denen bei, die Ihnen von Anderen zugekommen sein mögen.

Von durchgreifenden Uebelständen ist der Rienzi unmöglich freizusprechen; sie drängen sich jedem Hörer auf. Zuerst schmälert das Uebermaaß von Handlung die Zeit und die Veranlassungen zum lyrischen Elemente der Oper; ja, das Vorhandene verschwimmt wenig-bemerkbar zwischen den so lang andauernden episch-dramatischen Partieen. Daher der vielbeklagte Mangel an ausgeführten, selbstständigen, auch außerm Theater zu singenden, den Hörer aus diesem zu Bett begleitenden Melodieen. Wirklich sind dieser sehr wenige; anders aber ist es mit dem Melodischen im weitern Wortsinne, an

welchem es keineswegs fehlt. Hiervon würde freilich das Publicum dann erst recht sich überzeugen, wollte Hr. W. sich zu wesentlicher Abkürzung des Werkes verstehen. Man läßt zwar jetzt schon Einiges hinweg, z. E. das lange Gebet und einen Theil der Arie Rienzi's im 5ten Acte, im 4ten ein Duett Adrian's und Irene's, auch einige kurze Chorpartieen und — wie man mir gesagt — einen kurzen Messing-Satz in der Ouverture, so wie einige Stellen, die etwa nur in der Dominante das wiederbringen, was in der Tonika schon vorgekommen; aber alles dies geschah nur zur Abkürzung der Zeit, nicht zum Besten des Werkes, wo (um, wie gesagt, dem Lyrischen mehr Geltung zu schaffen) weit mehr geschehen müßte.

An sich schon ist das Werk zu lang gerathen, und dies kann ihm, sobald der Reiz der Neuheit verschwunden sein wird, nur schaden. Der Deutsche nimmt ungern den Hausschlüssel mit ins Theater, will nicht 4½ Stunden lang (bis dahin hat man nämlich von reichlichen 5 Stunden die Dauer dieser Oper gekürzt) Eine Musik hören. Und auf zwei Abende, wie Rossini's Tell, läßt sie sich kaum vertheilen; denn wenn auch die erste Hälfte befriedigte, so würde doch die zweite zu Anfange ganz unverständlich sein. Wollte man aber gar das durchgehende Recitativ in bloßes Gespräch verwandeln, so ginge dem Werke sein Werthvollstes verloren.

Ein dritter, allgemein und schmerzlich bemerkter Uebelstand ist der fast die ganze Oper durchdringende, gewaltige Mißbrauch des Messings. Wohl weiß ich, daß der Zeitgeschmack ein messingener ist. Aber theils wird wohl ein solches Uebermaaß schwerlich Liebhaber finden, theils liegt die Erhebung über einen verkehrten Zeitgeschmack in des Meisters Aufgabe Der Componist sollte sich den begangenen Fehlgriff nicht blos zur Warnung dienen lassen, sondern auch — däucht mich — den Rienzi noch vor dessen so verdienter Herausgabe vielfach davon befreien. Wie oft sind nicht der Trompete oder Posaune zur Füllung oder Begleitung Gänge zugetheilt, die man von Ripienisten billigerweise kaum verlangen darf und die ihrer Natur nach jedenfalls der Clarinette, Oboe oder Geige gehören. „Aber das macht weniger Effect," sagt Mancher. Ich denke wohl, ein Mozart, ein Spohr rc. würden darauf erwiedern: ja, weniger, aber besser; den Pfeffer muß man freilich lothweis nehmen, wo der Zimmt quentweise anreicht." — Und arbeitet der Componist bei dem heillosen Mißbrauche des Messings nicht zum offenbaren eignen Schaden, wenn es das Ueberdachte, Gute und Gefällige verbirgt? Verliert es überdem nicht (zum Glücke! —) in einem so langen Werke zuletzt alle Bedeutung und Wirksamkeit? In der That, ich lernte im 4ten Acte auf das Messing so wenig mehr achten, daß es im Genusse des wahrhaft Schönen fortan mich gar nicht mehr störte. So bemerkten wir Leipziger am 18. October nicht mehr den Kanonendonner, nur noch die seltenen Minuten, wo er schwieg.

Tadel findet noch die — man möchte sagen — Grausamkeit, mit welcher der Tonsetzer fast Uebermenschliches in der Ausdauer sowohl Rienzi selbst, als dem Adrian zumuthete. Jener zwar kann einigermaßen sich mit Schonung am Anfange helfen; Adrian aber — ein sehr jugendliches Liebhaberchen, da er noch bis ins höchste b zu singen hat! — tritt selten anders, als in höchster Leidenschaftlichkeit auf der Bühne. Wird daher seine Rolle so ernstlich genommen, wie seiten der Frau Schröder-Devrient, so ist sie schwerlich minder groß und erschöpfend, als die Titelrolle, welche — darin sind alle Zuhörer einig — auch selbst unserm sehr ausdauernden Tichatscheck zweimal in einer Woche nur mit Gefährdung der Stimme und Gesundheit anzumuthen steht.

Die erwähnten Schattenseiten des Werkes (sofern man diesen auch das letztgenannte Uebermaaß beirechnen will) wurzeln begreiflicherweise hauptsächlich in des Componisten noch ungezügelter Jugendkraft und minderer Erfahrung. Vielfach glänzend dagegen steht das Werk vor uns in seiner Sinnigkeit und Großartigkeit, in der originellen Selbstständigkeit seiner Ideen, in der fast durchaus wohl-überdachten dramatischen Behandlung derselben, in der Aufstellung imponirender Situationen, in der consequenten Steigerung der Leidenschaftlichkeit bis selbst in den letzten Act hinein; ganz besonders aber in einem gewiß seltenen Reichthume der Erfindung, um den Recitativen (die zusammen doch mindestens 2 Stunden andauern) stets neue Instrumentalbegleitung zu geben, und so der italienischen Monotonie zu entgehen. Verdeckte nicht leider der überflüssige Lärm so manche Schönheit: gewiß, man müßte den Rienzi die interessanteste neue deutsche Oper nennen. Hier und da läuft freilich wohl auch Plattes und Verfehltes mitunter; so bedürfte es wohl nicht der Fiorituren in Rienzi's „Doch hört ihr der Trompete Ruf —", der Triolen im Chor: „Erschallet, Friedensklänge", der schon oben erwähnten Posaunen-Rouladen, z. B. in „So lang' als Roma steht"; so erscheint der Marsch am Anfange des 3ten Finales zwar originell und „aparte", aber schwerlich schön; so hat der Chor „Entflieht, ihr herben Schmerzen" einen gemeinen Anstrich. Aber mit wenigen Ausnahmen erhielt Wagner sich dennoch meistens auf der Höhe des Edeln. Den allgemeinsten Beifall, nächst dem Chore der Friedensboten, (das allein schon den Besuch der Oper belohnt und ohne alle Frage zum Schönsten des Werkes gehört) erwarben sich bisher das Sextett im 2ten Finale (welches überhaupt die schönste Hauptpartie des Ganzen bildet) und das Terzett im ersten Acte. Doch verdienen auch einige Zwischenspiele, der mittlere Theil der Ballet-

musik, die Tonmalerei zu dem „Unsel'ger, Blut! — —", das Duett „Ja, eine Welt voll Leiden", die nach älterer Weise vortrefflich behandelten Recitative „Ja, Gott, der Wunder schuf durch mich —" und „Laß ab, noch einmal fleh' ich dich", die Arie Adrian's: „In seiner Blüthe bleicht mein Leben", die jedesmalige Behandlung des „santo Spirito cavaliere", der Chor „Jungfrauen, weint", Rienzi's „Traut fest auf mich, den Tribunen", das Zwiegespräch am Ende des 4ten Actes, so wie das von Rienzi und Irene im 5ten beinahe durchaus — alles dies, sage ich, verdient achtungsvolle Anerkennung. Auf solchem Wege wandelnd, kann Richard Wagner eines Ehrenplatzes unter den Tonsetzern nicht verfehlen. Wenn er aber zugleich die Herzen der Tausende erobern will, wie es z. B. Auber mit seiner Stummen gelungen:*) dann wird er durchaus noch mehr lieblichen, faßlichen und kunstvoller Nachhilfe nicht bedürftigen Melodieen nachdenken müssen. Nicht ohne Ursache habe ich hier an Auber's Stumme erinnert, da keinem Zuhörer der Parallelismus entgangen sein kann, der zwischen beiden Werken hinsichtlich der Geschichte, ihrer Ausschmückung und Ausführung obwaltet; er zeigt sich von Anfang bis zum Schlusse, und um so entschiedener, da Auber's Dichter, der wahren Geschichte zuwider, dem Helden eine Schwester gegeben, deren Beleidigung, wie im Don Juan und im Rienzi, uns mitten in die Geschichte einführt. —

A. S.

Vermischtes.

*** Aus e. Briefe a. Budissin, Anfang November: — Auch unsre kleine Stadt kann einmal von einem Musikgenusse Meldung thun. Der Königl. Sächs. Kammermusikus Hr. Johann Poland kam zu uns und gab am 2ten d. M. Concert, in welchem er sich als Violinvirtuos zeigte. In Dresden als einer der besten Geiger bekannt, hat derselbe sich doch bis jetzt auswärts weniger geltend gemacht, und doch müssen dies alle Freunde edler Kunstleistung wünschen. Der Virtuos brachte uns: Concert E-Moll von Lipinsky, Variationen D-Dur von St. Lübin und Othello-Phantasie von Ernst. Wem diese Musiken, ihr Charakter und Haltung bekannt sind, kann aus dieser Wahl schon auf des Künstlers Kunstbildung und Richtung schließen. Wollte man Hrn. P. einen Lyriker nennen, dürfte dies bezeichnend sein, denn sein Spiel ist durchweg innig, klar, hebend und seelenvoll. Zu diesem Geiste noch die vollkommenste Reinheit, Sicherheit in Bravour, eine wohlthuende Eleganz und treffliche Bogenführung, — vermeidend alles Kokettiren, allen Sinnenkitzel, — so wäre die Art und Weise des Genannten im Ganzen angedeutet. — Wir danken dem trefflichen Künstler, dessen Bescheidenheit sein Talent noch erhöht, und empfehlen ihn angelegentlichst allen Freunden der Kunst. —

*** Hr. Moritz Schön in Breslau hat das Reglement der von ihm gestifteten „Breslauer Violinschule" veröffentlicht, die in ihrem lobenswürdigen Plan auch auswärts bekannt zu werden verdient. Dem Unterricht ist zunächst Spohr's Schule zum Grunde gelegt. Auf dieser Grundlage soll jedoch der Schüler (schon in der 2ten Classe) durch das Heranziehen von Werken der vorzüglichsten anderen Meister vor Einseitigkeit bewahrt werden, wie denn auch natürlich den weiter vorgerückten Schülern noch mehr Freiheit für ihre fernere Entwickelung gelassen ist, um jeder eigenthümlichen Anlage gerecht zu werden. — Das Honorar und die anderen Bedingungen zur Aufnahme in das Institut sind äußerst billig gestellt. — Am Schluß der halbjährigen Curse finden auch öffentliche Concerte statt, um Theilnehmenden Gelegenheit zu Beurtheilung der Fortschritte der Schüler im Quartett-, Solo- und Orchesterspiel zu geben. —

*** Hr. Hofrath Stöckhardt in Petersburg schreibt an die Red. d. Ztschr., daß die in diesen Blättern abgedruckte Dedication Mozart's an Haydn, des Ersteren Quartette betreffend, in Nissen's Biographie Mozart's S. 487—489 stehe, und bittet uns, dies bekannt zu machen. Auch wir erinnerten uns, sie schon gelesen zu haben, und sagten es damals in einer Anmerkung. Daß man sich aber alles dessen, was gerade in der Nissen'schen Biographie steht, genau erinnern könne, kann Niemand verlangen. Jedenfalls sind wir für die uns zugekommene Aufklärung verbunden. —

*** In Leipzig starb am 3ten Nov. einer der hier bekanntesten und ältesten Clavierlehrer, F. A. Müller, der sich namentlich durch seine Vorliebe für Beethoven in einer Zeit auszeichnete, wo dieser den Meisten noch dunkel und räthselhaft schien, und in diesem Sinne auf das Verdienstlichste wirkte. Man hörte ihn deshalb auch oft den Beethoven-Müller nennen. Er starb im 52sten Jahre. Sein Geburtsort war Heldrungen in Thüringen. —

*** Der rühmlich bekannte und für die Ausbildung des Volksgesanges unermüdlich wirkende J. Mainzer, der zuletzt in London war, hat vom Professor der Universität, Sir Bishop in Edinburg, im Namen der dortigen Behörde eine Einladung nach der Hauptstadt Schottlands erhalten, auch dort sein Gesangsystem einzuführen. —

*** Capellm. Lachner war in Wien angekommen, um die Proben seiner Oper „Catharina Cornaro" selbst zu leiten. Im Kärnthnerthortheater wird ehestens auch Fidelio in neuer Besetzung gegeben werden. —

*) Gilt dem Correspondenten die „Stumme" als die nachahmungswertheste Oper allein?

D. R.

Geschäftsnotizen. August: 2. Paris, v. H. — 7. München, v. K. — 10. Paris, v. G. — Fr. Gr. —
desgl. v. H. — 11. Dresden, v. S. — 13. Karlsruhe, v. K. — Wien, v. F. v. B. — 18. Wien, v. P. —
Frankfurt, v. S. u. G. — Salzburg, v. d. M. C. — 22. Pyrmont, v. K. — 24. Paris, v. G. — Zurich,
v. St. — 28. Copenhagen, v. v. L. — 31. Petersburg, v. St. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 42. Den 22. November 1842.

— Sonder Trachten nach Genossenschaft auf der Bahn,
die er durchwallt, genügt es ihm, allein zu sein.

Bulwer.

H. Berlioz.

Ein Mann von mittlerer Größe in den dreißiger Jahren, mit schwarzem Haupt- und Backenhaar, gedrückter Stirne und schwarzem Fracke, an dem ein rothes Bändchen sichtbar — so steht Berlioz auf der Bühne der Academie royale de musique, zu seinen Füßen das starke Theaterorchester unter Habeneck's Leitung, über sich das noch einmal so starke Heer der Blasinstrumente, Trommel, Sänger und Sängerinnen. So geht Berlioz an die Ausführung seiner Composition, bestehend in einem Marche funebre und einem Marche triomphale. Und vom Amphitheater bis zur ersten Loge ist es ruhig, erwartungsvoll, gespannt. Da und dort sieht man das Lächeln der Moquerie einiger Componisten und Kritiker von Paris, da und dort begegnet man den stieren Blicken jener Naturen, denen das Attribut „musikalisch" an die Stirne geschrieben ist. Und das Gemälde wird aufgerollt. Es ist recht schauerlich anzusehen. Viel Schwarz, wenig Weiß, viel Blas-, wenig Saiteninstrumente. Man hört jene Schmerzenstöne, die aus Gräbern aufzusteigen scheinen, es ist überhaupt der wildeste, krasseste Schmerz, der hier geboten wird. Es ist der Schmerz ohne Thränen, wenn diese erscheinen, so fließen sie nicht leicht und geben keine Erleichterung, sie scheinen sich gewaltsam Bahn gebrochen und Blut hinterlassen zu haben. Es sind die Furien eines gewaltsamen Geistes, welche hier ihr Wesen treiben, sie singen wenig, sie schreien, heulen, sie zerren sich, und will einer ermattet niedersinken, so wird er vom Andern fortgerissen zum steten Kampfe der Wuth und des Schmerzes. Daher scheint der Marsch kein Ende nehmen zu wollen, wie überhaupt Berlioz sich fast gewaltsam zum Ende reißen muß. Dieses erfolgt endlich, der Marche funebre ist vorübergeführt an den fremdartigen Gesichtern des Theaters. In der That, diese haben einen andern Charakter angenommen, man zischelt, man lacht vielleicht, man denkt auch wohl nach — da beginnt der zweite Marsch. Es hält schwer, bis er zum Triumphe gelangt. Vorher ertönt ein Posaunensolo, eine Art Recitativ, bei dessen Begleitung vornehmlich die Saiteninstrumente mitwirken. Dann kommt das Thema des Marsches. Ein grandioses Thema, das mir auch ausgezeichnet durchgearbeitet schien. Wenn es zum dritten Male erscheint, fällt der Chor ein und singt die Hymne des Triumphes zu Ende. Auf dem Gesichte des Componisten steht der perlende Schweiß der vollbrachten Arbeit, der Bravoruf des Auditoriums, nicht blos der Claque, mag dem Künstler ein Lohn für jene Perlen sein. Der Marche triomphale scheint dem Marche funebre einen Stoß beigebracht zu haben, man gedenkt nur des ersteren, vermuthlich weil er klarer geschrieben ist. Man läßt es an Lobeserhebungen nicht fehlen — da ertönt die Quadrillenmusik Adam's zum Ballete Giselle. Die Grisi erscheint, tanzt, springt, lächelt — dahin ist der Gedanke an Berlioz und dessen Musik. Man kann sich übrigens nichts Widersprechenderes denken, als den Inhalt des heutigen Repertoirs. Zuerst kommt Auber's Musik zum zweiten Acte von Gustav, dann Berlioz und zuletzt Adam. Der Erstere und der Letztere sind sich heute Abend übrigens ziemlich gleich, das Finale des zweiten Actes von Gustav ist nichts weiter, als eine gemeine Tanzmusik. Die Mehrzahl mag nun wohl, wie gesagt, über diese Berlioz vergessen. Wir wollen nicht ein Gleiches thun, wir wollen dem großen Kritiker in dem Journal des Debats in's Gesicht leuchten, um zu sehen, ob die Farbe des mini-

steriellen Blattes auch ihm das Gesicht geschwärzt habe. Uebrigens ist eine Aehnlichkeit zwischen dem Ministerium und Berlioz vorhanden — beide sind unpopulär, wenngleich jenes mehr und mehr in der Meinung des Volkes fällt, während dieser in derselben steigt. Daß ich es nur gleich sage, Berlioz ist ein bedeutender Mensch, ein Genie, ob aber ein musikalisches, will ich dahin gestellt sein lassen. Ich glaube es nicht; Berlioz hat wenig Ursprüngliches für die Musik, man fühlt beim Anhören seiner Werke gleich, daß er in diesem Elemente oder mit demselben nicht geboren ist. Aber sowie ein Genie Allem den Stempel des Großen aufdrücken kann, so kann auch Berlioz seine musikalischen Schöpfungen zu bedeutenden stempeln. Hört man diese, so denkt man unwillkürlich an Beethoven, obgleich Berlioz weder mit diesem noch einem andern Componisten irgend eine musikalische Aehnlichkeit hat. Aber sowie uns Beethoven mit Dichtungen entgegentritt, die sich nicht in sentimentalen, Geistesanmuth verrathenden Phrasen ergehen, sondern die consequente Durchführung einer künstlerischen Idee bethätigen, so auch Berlioz. Daher schwebt uns Beethoven vor, den wir freilich bald wieder aus dem Gesichte verlieren, wenn uns die Trommelgeschichten zu Ohren kommen. Wenn aber Berlioz etwas anwendet, was Beethoven nicht gethan hat, so dürfen wir jenes deshalb nicht verwerfen. Die neue, fremdartige Instrumentation dürfte Berlioz erst dann zum Vorwurfe gereichen, wenn sie sich als unkünstlerisch ergäbe. Aber Berlioz möchte vielleicht in keinem andern Felde seiner Kunst so künstlerisch zu Werke gegangen sein, als in diesem. Daher werden diejenigen sich durch die Töne der neuen Instrumente nicht verletzt fühlen, die die künstlerische Idee begriffen haben, welche dem Werke zum Grunde gelegt ist. Deren mag es nur Wenige geben, weshalb Berlioz für die Mehrzahl stets den Charakter des Fremdartigen behält. Dieses erklärt sich noch leichter, wenn man die Massenhaftigkeit bedenkt, in der er sich in seinen Compositionen ergeht. Der ihm deshalb gemachte Vorwurf ist ein höchst vaguer; es kommt am Ende nur auf die Idee an. Verlangt diese reiche Mittel, so wird ein Geist, wie Berlioz, nicht zurückschrecken, ihr diese zu gewähren. Der Satz, daß die größte Wirkung durch die einfachsten Mittel hervorgerufen werde, erfordert vor allen Dingen die nähere Bestimmung, was man unter „einfach" versteht. Berlioz kann mit seinen 300 Musikern eben so einfach erscheinen, wie Haydn mit seinen 20 und 30.*) — In jedem Falle möchte man die Deutschen bitten, Berlioz nicht nach Clavierauszügen beurtheilen, sondern mit ihrem Urtheile so lange zurückhalten zu wollen, bis sie einige seiner Orchesterstücke in der ihnen zukommenden Besetzung und Vollendung gehört haben. Die Gelegenheit wird sich dazu vielleicht bald finden, da, wie ich höre, Berlioz bereits auf dem Wege nach Deutschland ist. —

Paris, im November 1842. J. F.

*) Mit diesem Satze, wie mit mehreren vorigen, können wir nicht übereinstimmen. D. Red.

Aus Hamburg.

(Allmäliges Wiedererwachen des musikalischen Lebens.)

Zu einem Bericht über Hamburgs musikalische Zustände und Ereignisse war in dieser Zeit, wie leicht zu erachten, sehr wenig Stoff vorhanden. Das ganze hiesige Leben hatte ja eine so bedeutende Erschütterung erlitten, und zumal war es Sommer, wo überhaupt die Natur mehr als die Kunst das Gemüth beschäftigt, daß öffentliche Verhältnisse der Musik gar nicht vorhanden zu sein schienen. Nun aber, wo Alles ruhig wieder weiterleben und zur Muße auch im edleren Sinne genießen möchte, gedeiht und zeigt sich hier und da auch schön wieder ein Moment musikalischer Thätigkeit. So hat z. B. Herr Hafner, ein junger Geiger, der als solcher Ansehen genießt und besonders zum Unterricht vor Allen gesucht wird, in diesen Tagen einen Wintercursus von acht Quartett-Unterhaltungen angekündigt; die Subscriptionsbogen werden herumgegeben und er darf eines nicht unbedeutenden Auditoriums gewiß sein. Seine Collegen beim Quartett sind Königslöw, Sack, und, ich glaube, Polack. Sein Local ist das eine, zu diesen Zwecken jetzt vielfältig in Anspruch genommene Logenhaus. Ebendort hat vor einigen Tagen auch bereits Wilhelm Grund die Akademie seines, seit Jahren bestehenden Gesangvereins wieder beginnen lassen. An Concertlocalen ist bei uns jetzt ein sehr fühlbarer Mangel. Im Grunde waren immer nur zwei vorhanden, die jenem Zweck entsprachen; von diesen ist der schönere Hillert'sche Saal zur alten Stadt London niedergebrannt und der (größere) Apollo-Saal, der sich in akustischer Hinsicht eines besondern Ruhmes erfreut, von den jetzigen Eigenthümern, oder vielmehr Pächtern, an das hiesige Tischleramt zur Mobiliennierderlage vermiethet worden, da auch das für diesen Zweck bestimmte Local niedergebrannt ist. Durch diese Rücksicht oder Rücksichtslosigkeit hat denn freilich der Eigner an Miethe und Einnahme gewonnen, aber die Kunst und die Künstler haben dadurch verloren, den Raum, auf welchem sie sich hören lassen, zeigen und entwickeln können. Wo, fragt man, sollen jetzt Concerte sein, wenn welche zu Stande kommen können? Der Logensaal ist zu klein und nur wenig ausreichend; eben so die übrigen Säle. Wo können die bisher noch alljährlich bestandenen vier philharmonischen Concerte gehalten werden? Vielleicht im be-

rühmten Dorgerloh'schen Tanzlocal in dem jetzigen Colosseum? Aber diesen hat Herr Groß zu den großen Aufführungen mit seiner Volks-Liedertafel bereits in Anspruch genommen. Ueber diese Stiftung und Verbreitung des Gesanges unter den Classen der „Handwerker und Künstler" durch Herrn Groß, berichtete ich schon früher. Sein Unternehmen ist durchaus verdienstlich und wird von den besten Folgen gekrönt. Auch zeigt sich in der Verwendung, die der thätige Mann davon macht, eine durchaus ehrenwerthe und von echter Humanität durchdrungene Gesinnung. So hatte Hr. Groß am 18ten October eine Aufführung veranstaltet, deren Ertrag für die Hinterbliebenen hanseatischer Kampfgenossen bestimmt war; und in demselben Sinne beabsichtigt er diesen Winter ähnliche Aufführungen, deren pecuniäre Ergebnisse dem Wiederaufbau der Orgel zu St. Peter gewidmet sein sollen. Hr. Groß zählt meistens zwischen 500 bis 600 Theilnehmer beiderlei Geschlechts an seinem Volksgesang-Vereine, und der günstige Erfolg seines tüchtigen Bestrebens hatte die natürliche Folge, daß sich Nachahmer aufwarfen. Allein diese scheinen nicht aufzukommen, und Hr. Groß bleibt mit Recht Begründer und Director seiner Anstalt, wie er sich nennt. — Auch eine junge Componistin, Fräulein Luise Japha, ist bereits mit dem sechsten oder siebenten Werke, im Verlage von Schuberth u. Comp. aufgetreten. Ihr Talent im eigenen selbstständigen Schaffen, wie im energischen, seelenvollen Spiel, ist unverkennbar; ihre musikalischen Ideen haben Schwung und sind von romantischem Geiste, so daß sich von der Jungfrau (sie steht in dem zarten Blüthenalter von kaum sechszehn Jahren) in der nächsten Folge etwas Tüchtiges erwarten läßt. — Von unserer Oper ist eben nichts Großes zu berichten; die letztgegebenen Opern waren: „die Regimentstochter", „der schwarze Domino" rc., die keinen ungünstigen, aber eben so wenig einen günstigen Erfolg hatten. Dahingegen hat Lortzing's „Casanova" gar nicht angesprochen, oder ist vielmehr mit dem Hrn. Director selbst durchgefallen. Herr Cornet kann nämlich die Idee nicht aufgeben, daß es mit seinem ehemaligen schönen Tenor schon so ganz aus sei; er will beweisen, daß er noch der Alte sei, und — dies gelingt ihm nicht. — Die nächste Oper, welche zur Aufführung kommt, ist Auber's „Kronbiamanten". Aber, wird man fragen, kommen denn keine neuen deutschen Opern weiter zur Aufführung? Leider muß ich Nein! zur Antwort geben. Für junge Operntalente unseres deutschen Landes wird nichts gethan. Man weiß einmal, daß dergleichen nicht vortheilhaft ist, und nur der Vortheil entscheidet. Wie sollte man an einem noch unbekannten und unentwickelten Talent, wie in Dresden, Weimar rc. das Geringste wagen, da das Publicum zufrieden ist, wenn es heute Donizetti, morgen Donizetti, und übermorgen Bellini oder Auber, und zur einzigen Abwechselung einmal Mozart oder Meyerbeer hört. Spohr, Reissiger, Marschner, Lachner, Dorn u. A. sind für uns seit Jahren oder gänzlich eine terra incognita. Der Himmel bessere es! —

C.

Fünftes Abonnementconcert,

d. 3. Novbr.

Ouverture zu Oberon von Weber. — Scene und Arie aus „il Crociato in Egitto" von Meyerbeer, ges. von Mad. Krüger, erste Sängerin des Aachener Stadttheaters. — Phantasie für die Oboe von Verroust, vorgetr. von Hrn. Krüger aus Aachen — Arie und erstes Finale aus Oberon von Weber (Rezia: Mad. Krüger. Fatime: Frl. Meyer). — Symphonie von R. Schumann (Nr. 1. B-Dur).

Ueber dem heutigen Concerte waltete ein eigner Unstern. Zwei Solospieler nämlich wurden an der Mitwirkung verhindert, und da nicht so schnell andere dafür eintreten konnten, so mußte natürlich das Concert hinsichtlich der Solopiecen ein wenig kärglich ausfallen.

Mad. Krüger ist eine Sängerin mit nicht unbedeutenden Mitteln; ihre Stimme hat Umfang und Klang, doch fehlt die höhere Ausbildung derselben, und ist die Künstlerin nach ihren heutigen Leistungen weder in der italienischen noch der deutschen Gesangsweise recht heimisch. Ihre Coloratur in der Arie von Meyerbeer war ohne Schönheit, ohne Ruhe, Leichtigkeit und Grazie, und wenn Manches gelang, so schien es mehr Sache des Zufalls, denn des vorgeschrittenen Studiums zu sein, da wieder Anderes, z. B. der einfache Doppelschlag, fast immer mißlang. In der Arie von Weber dagegen mangelte ihr der edle, schöngebildete Ton, die deutliche, gleichmäßige Vocalisation und der warme, innige Ausdruck. Der Vortrag der italienischen Arie war im Ganzen zu kümmerlich, und der der deutschen zu flach. Zu loben ist die reine Intonation. Frl. Meyer hatte eine zu untergeordnete Parthie, als daß wir uns über ihre Kunstbildung im Ganzen ein Urtheil zutrauen dürften. —

Die Oboe ist nur bei ganz sicherer Behandlung ein erträgliches Soloinstrument; wo aber diese mangelt, da wird einem auch noch das Restchen Genuß dabei verkümmert. Hr. Krüger hat es noch nicht bis zur nöthigen Meisterschaft auf seinem Instrumente gebracht, seine Passagen, wie sein ganzer Vortrag war ängstlich, und zum Ueberfluß hatte er noch eine Composition gewählt, bei der es schwer zu entscheiden wäre, ob die fürchterliche Länge oder die traurige Gedankenöde derselben uns am meisten gelangweilt hat. Den Namen des Componisten begegneten wir heute zum erstenmal, und sind nach dieser Probe seines Productionsvermögens keines-

wegs böse, wenn wir solchen Glückes nicht wieder theilhaftig werden. —

Die Symphonie von R. Schumann, die schon bei ihrer ersten Aufführung vor 1½ Jahren mit warmem Beifall begrüßt wurde, fand auch heute ein theilnehmendes Publicum und im Orchester einen treuen Dolmetscher ihrer Ideen. —

Sechstes Abonnementconcert,

d. 12. Novbr.

Ouverture zu Leonore von Beethoven (Nr. 3. C-Dur). — Scene und Arie aus Faust von Spohr, gef. von Fräul. Schloß. — Adagio und Rondo russe für die Violine von de Bériot, vorgetr. von Hrn. Fr. Weißenborn (Mitgl. des Orchesters). — Arie aus „la Sonnambula" von Bellini, gef. von Hrn. Montrésor. — Introduction und Variationen für die Ventil-Trompete von Ferling, vorgetr. von Hrn. Sachse, Königl. Hannover. erstem Stabstrompeter und Mitgl. des Hof-Orchesters. — Die „Weihe der Töne". Gedicht von C. Pfeiffer, in Form einer Symphonie comp. von L. Spohr. —

Wir sprachen in unserm vorigen Berichte von der Hoffnung, die man hier allgemein hege, Mendelssohn wieder nach Leipzig zurückkehren zu sehen, und können schon heute in freudiger Erregung den auswärtigen Lesern mittheilen, daß sich diese Hoffnung bereits realisirt hat und Mendelssohn für diesen Winter gewiß wieder der Unsre ist. Daß es so gekommen, hat uns nicht überrascht, denn wir wußten im Voraus, daß Berlin keine Heimath für einen anspruchlosen, gemüthreichen Künstler ist, und daß zumal bei dem jetzigen Musikzustande in Berlin Mendelssohn am allerwenigsten dort einen freundlichen, ihm zusagenden Wirkungskreis finden würde. Wer in dem anarchischen Zustande, der die dortigen musikalischen Kräfte seit lange bedroht, wieder Ordnung, guten Willen und Liebe zur Sache hervorrufen will, der muß entweder die einzelnen Bestandtheile mit gleißender Freundlichkeit ködern oder mit Grobheit imponiren können, und Beides wäre nicht Mendelssohn's Sache. Die persönliche Gunst des Königs ist zwar sehr ehrenvoll, aber keineswegs hinreichend, einen Künstler zum freudigen, begeisterten Wirken und Schaffen anzuspornen; auch scheint es, daß es dem Könige mit Mendelssohn ging, wie manchem reichen Manne mit seinen Schätzen; er wußte ihn nicht zu benutzen und noch weniger das Cultusministerium, dem Mendelssohn zur Verfügung gestellt war. Doch wie dem auch sei, wir in Leipzig wollen uns freuen, daß man ihn nicht zu schätzen, nicht zu fesseln wußte, und dürfen es uns besonders hoch anrechnen, daß Mendelssohn gern die königl. Residenz und die königl. Gnadenbezeugungen und allen eitlen Schimmer verließ, um für alle das sich weiter nichts als die herzliche Zuneigung und Verehrung des Leipziger Publicums einzutauschen. Es hat leider auch hier nicht an Leuten gefehlt, die theils Mendelssohn's Thun auf hämische Weise verdächtigt, theils die Liebe, welche man ihm hier zollt, zum Gegenstande boshafter Bemerkungen gemacht haben, und werden diese ohne Zweifel auch jetzt ihr Müthchen kühlen und seinem Wiederkommen wer weiß welche Motive zum Grunde legen. Ist es doch manchen Menschen nicht anders möglich, als auf alles Hervorragende nur mit Scheelsucht und Bosheit hinzublicken; wer aber weiß, wie unschätzbar M. für die hiesige Musik geworden ist und wie er durch seinen biedern, geraden Sinn alle verderblichen Cotterien und Widerrechtlichkeiten abwehrt, der wird ihm auch eben so herzlich im Geiste die Hand zum Willkomm drücken, als jene Armseligen — bedauern. —

Frl. Schloß sang die schwierige Arie aus Spohr's Faust mit der ihr eigenen und oft gerühmten technischen Sauberkeit und Rundung, doch ließ der dramatische Ausdruck, besonders im Recitativ, zu wünschen übrig; auch schien eine Indisposition sie an dem vollen und freien Gebrauch ihrer schönen Stimme in etwas zu behindern.

In Hrn. Weißenborn debutirte ein noch sehr junger, aber schon tüchtiger Geiger, der sich vorzugsweise durch einen gesunden und markigen Ton auszeichnet, hübsch rein spielt und Finger und Bogen seinem Willen unterthan gemacht hat. Mit seinem Vortrage, den er freilich mit den meisten Violinspielern der Neuzeit theilt — können wir uns indeß nicht immer einverstanden erklären. Dieses Ziehen und Zerren, dieses ewige Vibriren der Töne ist nach unserm Sinne unschön und kleidet einen so jungen Mann, bei dem man noch Natürlichkeit des Gefühls voraussetzt, nun vollends gar nicht. Wir werden ehestens auf diese jetzt herrschende Manier zurückkommen und uns weitläuftiger darüber auslassen.

Die Arie aus der Somnambula war nicht glücklich gewählt; zum Ueberdruß auf der Bühne gehört, lag sie auch noch für die Stimme des Hrn. Montrésor zu hoch und vermochte schon aus dem Grunde keinen wohlthätigen Eindruck hervorzubringen. —

Was Hr. Sachse auf der Ventiltrompete leistet, ist ungewöhnlich, wenigstens haben wir bis jetzt noch nichts Aehnliches gehört; er kann hinsichtlich der Virtuosität fast mit jedem andern Blasinstrumentalisten wetteifern und zeigt im Vortrag Geschmack und künstlerische Bildung.

Spohr's oftbesprochene Symphonie, wie Beethoven's Ouverture zur Leonore wurden unter Mendelssohn's Leitung in allen Theilen auf das Vortrefflichste executirt. —

Z.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 43. Den 25. November 1842.

Pianofortemusik (Fortsetzg). — Aus Dresden. — Vermischtes. —

— Man muß an die Einfalt, an das Einfache, an das Urständig=Productive glauben, wenn man den rechten Weg gewinnen will. Dieses ist aber freilich nicht Jedem gegeben.

Göthe.

Pianofortemusik.

(Fortsetzung.)

W. Sterndale=Bennett hat seit seinen reizenden schon vor Jahr und Tag in der Zeitschrift besprochenen vierhändigen Diversions nur eine einzige Claviercomposition veröffentlichen lassen: Suite des Pieces *); sie reicht aber hin, die Achtung vor seinem schönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke sind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die sämmtlich Zeugniß von der echten, Alles wie nur im Scherz und Spiel vollbringenden Schöpferkraft ihres Verfassers geben. Nicht das Tiefsinnige, Großartige ist es, was uns hier Gedanken weckt und imponirt, sondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das seine kleinen, aber tiefen Spuren in unserm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius wird daher Bennett Niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In diesen Tagen, wo so viele unerquickliche Musik sich breit macht, das Aeußere, das Mechanische bis zum Unmaß und Unverstand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener stillen Innerlichkeit, wie sie Bennett's Compositionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß sich diese Art Musik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen sich immer mehr Bahn brechen müssen, und daß, wie verschieden auch die Urtheile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geschichte der Kunst der Periode, die das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebt, ihren hohen Platz über das, was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und sichern wird. Vieles ist schon gethan; und unter den Componisten jener edleren, seltneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenstelle. Schriebe er nur mehr! Aber es scheint, daß er selbst einsieht, er bewege sich auf einem kleinen Terrain und er dürfe nicht immer auf diesem verharren; denn, wie gesagt, wir lieben wohl die Elfenspiele, aber Mannesthaten noch mehr, und diese zu vollbringen, scheint das kleine Gebiet des Claviers zu beschränkt; dazu gehört ein Orchester, eine Bühne. Doch wir schweifen zu weit von unserer Composition ab, die ihrem Verfasser, möge seine Zukunft sein wie sie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm schon gar keine Rede mehr sein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles gestaltet sich ihm meisterlich. Auf die Aehnlichkeit seiner Compositionen mit Mendelsohn'schen ist schon öfters aufmerksam gemacht worden; man würde Bennett aber sehr Unrecht thun und Urtheillosigkeit verrathen, glaubte man mit so einem Ausspruche seinen Charakter vollständig bezeichnet zu haben. Gewisse Aehnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn, und in den früheren Compositionen Beethoven's, ist es ein gewisses gemeinschaftliches Streben, was sie verbindet, das sich auch oft äußerlich ausspricht, gleich als ob sich einer auf den andern berufen möchte. Dieses Hinneigen eines edlen Geistes zu einem andern wird Niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Aehnliches liegt auch im Verhältnisse Bennett's zu Mendelssohn. Von Werk zu Werk hat sich aber Bennett immer eigenthümlicher herausgestaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie gesagt, nur das verwandte künstlerische Streben im Ganzen an Mendels-

*) Op. 24. Leipzig, bei F. Kistner. —

sohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meister denken, in die sich der englische Componist eingelebt zu haben scheint; das Studium Bach's, und unter den Claviercomponisten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweise liebt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Fortbildung geblieben, und er hat ganz Recht, sie zu studiren; denn wer ein Meister werden will, kann es nur bei Meistern, — wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe setzen wollen. Von den einzelnen Stücken der „Suite" — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach seiner Einsicht wähleh. Die eigenthümlichsten scheinen uns die zweite Nummer in ihrer eigenthümlichen höchst zarten Gestaltung, und die vierte wegen ihres phantastischen Charakters.

Wie St. Bennett, war leider auch Adolph Henselt in den letzten Jahren nur wenig productiv. Vielleicht hielten ihn nur äußere Gründe ab; denn daß ein Quell, der so frisch und fröhlich zu sprudeln begann, so schnell wieder versiegt wäre, kann man nicht glauben. Sein neuestes Stück für Clavier allein heißt Tableau musical *); einer böhmisch-russischen Volksmelodie folgt ein ländliches Thema, die sich in anmuthiger Weise später begegnen; es giebt ein Bild, als wenn etwa eine Zigeunerbande sich in moderneres Bauernvolk mischte, und vielleicht hat dem Componisten so etwas vorgeschwebt, wie zum Theil wenigstens der Titel vermuthen läßt. Das Ganze macht einen heitern, fast malerischen Eindruck und ist von jenem Wohlklang beseelt, wie er alle Compositionen dieses Künstlers auszeichnet. Die Besprechung eines Duo für Clavier und Horn von A. Henselt, das auch erst vor Kurzem erschienen, sparen wir uns für einen andern Ort auf; hier sollten nur Solosachen besprochen werden.

Von berühmten Virtuosen, die das Clavier neuerdings bedacht, führen wir zuerst S. Thalberg an, der, außer seiner 2ten Phantasie über Thema's aus Don Juan, die von seinen andern Phantasieen sich nur wenig unterscheidet, unter dem Titel: Thême original et Etude **), eines seiner effectvollsten Stücke veröffentlicht hat, — dasselbe, mit dem er in seinen Concerten so oft Furore machte. Der Reiz liegt zuerst in dem anmuthigen Thema, von dem Jemand sagte, es habe etwas von einem Gesang italienischer Maulthiertreiber, was den besondern Charakter der Melodie auch im Ganzen andeuten mag; den Haupteffect auf das Publicum macht aber erst die schillernde Variation, wo man nicht weiß, wo der Spieler alle die Finger herbekömmt. Dabei klingt die Etude viel schwieriger, als sie ist. Hätte die Composition eine gehaltvollere Einleitung und einen weniger kurzen Schluß, sie wäre eines unbedingten Lobes würdig. Für das Publicum ist sie noch immer trefflich genug.

Liszt hat vor Kurzem, außer einigen Phantasieen über Opernthema's, sein umfangreichstes, und, wie wir glauben, sein bedeutendstes Werk erscheinen lassen, seine Pelerinage, die drei starke Bände füllen wird. Wir konnten erst den ersten Band zu Gesicht bekommen, und versparen unser Urtheil, bis wir das Ganze kennen gelernt, für einen spätern besondern Artikel.

Von jüngeren Componisten, die sich als solche schon anderweitig bekannt gemacht, für Clavier aber, so viel wir wissen, erst wenig oder gar nichts veröffentlicht, müssen wir noch O. Nicolai und Julius Rietz nennen, von denen uns zwei Claviercompositionen vorliegen. Und wie wir vorzugsweise gern nach neuen Sonaten greifen, so freute uns schon der Titel auf der Nicolai'schen Composition, die eben eine Sonate ist *). Man hat diesen Componisten wegen seiner italienischen Sympathieen vielfach angegriffen; wir kennen nichts von seinen in Italien geschriebenen Opern; in dieser Sonate steckt aber noch genug gutes deutsches Blut. Oder wäre es, daß er seine Feder so in der Gewalt hätte, daß er sich heute in italienischer Weise, morgen in anderer ergehen könnte? Dies wäre eine gefährliche Gewandtheit, der schon Meyerbeer als Opfer gefallen ist. Doch kennen wir, wie gesagt, zu wenig von Hrn. N.'s Compositionen, um uns ein Urtheil darüber zuzutrauen. Die Sonate bekundet in jedem Fall eine deutsche Abstammung, und im besonderen eine große Leichtigkeit in der Erfindung und Ausführung; ist jene nicht gerade tief, diese keine außergewöhnlich kunstreiche, so fesselt doch das Stück durch andere Vorzüge, durch sein aufgewecktes rasches Wesen, das sich nicht grüblerisch beim Einzelnen aufhält und eben eine dem Componisten günstige Totalwirkung hervorbringt. Am wenigsten gelungen scheint uns der letzte Satz; es verändert sich in ihm das Tempo zu oft, was nur ein besonders geistreiches Spiel vergessen machen würde. Recht aus dem Ganzen ist dagegen der erste Satz, eben so das Scherzo und namentlich das Trio gelungen. Zum Hauptmotiv des Adagio's hat der Componist eine schwedische Volksmelodie (allerdings eine der schönsten) gewählt; einen Zusammenhang mit dem Uebrigen vermögen wir indeß nicht zu entdecken.

Julius Rietz, der sich durch seine beiden Ouverturen einen klangvollen Namen erworben, debutirt als Claviercomponist mit einem Scherzo capriccioso **). Von seiner Hinneigung zu Mendelssohn's Weise war schon öfter die Rede; auch uns verleidete dies manche Stelle seiner Compositionen. Daß uns gewisse Anklänge bei man-

---

*) Op. 16. Hamburg, bei Schuberth u. Comp. —

**) Op. 45. Wien, bei Mechetti. —

*) Op. 27. Wien, bei Haslinger. —

**) Op. 5. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. —

chen Componisten mehr beleidigen, als bei anderen (wie z. B. bei Bennett), mag schwer zu erklären sein, wenn es nicht vielleicht daher kommt, daß Vor- und Nachbildner von Natur aus weniger verwandt sind, und mithin das Angeeignete im letztern fremdartiger berührt, als wo (wie eben bei Bennett und Mendelssohn) die Charaktere einen Aehnlichkeitszug gleich bei ihrer Geburt mit auf die Welt gebracht zu haben scheinen. Wie dem sei, der äußerst talentvolle Componist, von dem wir sprechen, hat so viel Bildung, zeigt einen so entschiedenen Charakter, daß es vielleicht nur einer größeren Achtsamkeit seinerseits bedarf, Reminiscenzen zu verhüten. Im Uebrigen erinnert gerade das Scherzo weniger an Mendelssohn'sche Art; es ist dazu viel zu mißmuthig, mißtrauisch fast, wenn wir so sagen dürfen. Hinter dem wenig heitern Humor des Stückes verbirgt sich aber jedenfalls ein vortrefflicher Tonkünstler, dem wir wünschen, daß, wie er heimisch in seiner Kunst, er sich auch ganz glücklich in ihr fühlen möge. — 13.

(Schluß folgt.)

Aus Dresden.

[Rastrelli's Tod.]

Wie hätte ich ahnen und fürchten können, so bald wieder und so traurige Veranlassung zu einer Mittheilung zu erhalten? Rastrelli ist uns gestorben — der vor 14 Tagen noch rüstige, 42jährige, stets thätige, für sich und für die Capelle unermüdliche Rastrelli! Der Todesfall, Folge eines Nervenfiebers und — wie man wissen will — hinzugekommener Erkältung, macht hier allgemeinen Eindruck; denn gern erkennt Jeder das Verdienst des stillbescheidenen, braven Mannes, des unparteiischen, für alles Classisch-Gute erglühenden Künstlers, des wenn auch nicht in hohem Grade productiven, doch gewiß schätzenswerthen Tonsetzers.

In Dresden geboren, meist erzogen, lange angestellt und endlich gestorben, gehörte Ritter *) Joseph Rastrelli, trotz dem italienischen Namen, nach Herzen und Kunst, nach Biederkeit und Fleiß, gänzlich Deutschland an. Doch verleugnete sein gefälliges, aber ernstes Gesicht in seiner Form nicht die italienische Abstammung. Allgemein genoß er Achtung und Vertrauen; etwas Bigotterie ist das Einzige, was man an ihm tadeln wollte, jedoch in sofern immer noch mit Unrecht, als dieselbe wenigstens unschädlich blieb. Ein unzweifelhafter Beweis dafür ist die vorzügliche Liebe, die Rastrelli den Kirchenwerken des evangelischen Naumann widmete; sie waren sein Studium und seine Lust; möglichst oft führte er sie auf, und 3 bis 4 Messen jenes Meisters hat er aus langem Schlummer wieder erweckt. Dresdens Musikfreunde wußten ihm dieses allgemein Dank. Freilich fiel es einigermaßen auf, wenn er dirigirend bei der Wandelung das Käppchen hob und niederkniete; aber handelte er hierbei nicht blos (was zu ehren ist) nach der Vorschrift seiner Kirche? Gewiß, strenge Gewissenhaftigkeit leitete auch hierbei, wie anderwärts, seine Schritte.

Rastrelli's Vater, der 1839 allhier gest. ehemalige Dom-Capellmeister zu Fano, dann sächs. Kirchencompositeur Vincenz Rastrelli, Schüler des Pater Mattei, mag schon den Knaben auf der Kunstbahn weit gebracht haben; doch seinen eigentlichen Lehrcurs machte dieser gleichfalls — und zwar, wie man wissen will, gleichzeitig mit Rossini — bei Matteï. Bemerken wir, daß der Vater 1802 — 1806 beim russischen Grafen Orloff, dann bis 1814 in Dresden, bis 1817 in Bologna, hiernächst wieder zu Dresden war, wo er bis 1824 privatisirte und 1831 Pension nahm: so ist zugleich über unseres Joseph's Aufenthalt das Wesentliche gesagt. Obwohl längst schon als Maestro Compositore zu Bologna anerkannt, war er doch noch 1825 blos Accessist unter Dresdens Capellgeigern, rückte aber dann schnell aufwärts und ward des Hrn. Capellmeister Reissiger's Nachfolger als Musikdirector. Sein Wirken kam jedoch zuletzt fast völlig mit dem eines zweiten Capellmeisters überein, und auch dieses Prädicat würde wohl nun bald sein langes fruchtbares Wirken in der Capelle belohnt haben.

Unter seinen zahlreichen kleineren Gesangstücken haben mehrere in Concerten großen Beifall gefunden. Minder glücklich waren seine Operetten: le donne curiose (1821), Salvator Rosa (der selbst in Dresden wenig Glück machte, obgleich einzelne Nummern sehr hübsch sind) und die Neuvermählte (1839). Werthvoller fand man seine Musiken zum Ritter von St. Georges und (1838) zu Lüge und Wahrheit. Dagegen hat — besonders außer Dresden — seine große Oper, Bertha von Bretagne, seit 1835 viel Glück gehabt, dessen sie auch vollkommen werth ist. Ein großes und echt dramatisch durchgearbeitetes Finale derselben gehört noch immer zu den willkommensten Nummern in unseren Concerten.

Indessen blieb Rastrelli's sanfter Ernst mehr der Kirche, als der Bühne zugewendet, und er hat ihr Werke von bleibendem Werthe gegeben. Naumannisiren sie auch zum Theil auffallend, so trifft dies mindestens nicht die Themata selbst, sondern nur den das Ganze durchziehenden Ton und Charakter; somit ist vielmehr ein Lob, als ein Tadel damit ausgesprochen. Seine Missen in C-Moll und in Es, sein Miserere (1839) und sein originelles, mit Orgel und Posaunen begleitetes Offerto-

*) In welchem Jahre er den päpstlichen Sporn-Orden erhalten, ist mir unbekannt. Dieser gab ihm in Rom die Prärogativen eines Kammerherrn.

rium zum Cäcilienfeste (1840) sind als des Verschiedenen gediegenste Werke anzuerkennen.

Nicht wollte ich mit dem Vorstehenden — dem noch mit Recht Rastrelli's gewandter Eifer bei Proben und seine stets mindestens genügende, großentheils wahrhaft gute Direction anzufügen wären — Verdienst und Leben des braven Künstlers erschöpfen, sondern ich überlasse dies gern denen, die ihm nahe standen. Nur mein Schärflein zur allgemeinen Anerkennung hier niederzulegen, wollte ich, dem zwar auch nicht einmal die Freude eines Gespräches mit ihm je zu Theil geworden, mir nicht versagen. Seiner Wittwe hinterließ Rastrelli einen Sohn und, wie man hört, ein mindestens jeder Sorge begegnendes Vermögen. Rastrelli vollendete am 15ten November. Ohne Zweifel wird man ihm die verdiente Ehre eines Requiem erweisen. —

A. S.

Vermischtes.

*** Aus einem Briefe a. Bremen, v. 21sten Nov.: — Unsere Abonnementconcerte finden in diesem Winter an folgenden Tagen statt: am 2ten, 16ten, 30sten Nov., 14ten, 28sten Dec., 11ten, 25sten Jan. 1843, 8ten, 22sten Febr., 8ten, 22sten März, 5ten April. Die Theilnahme zeigt sich eben so groß wie sonst, da die Zahl von 700 Billets in wenigen Stunden versagt wurde. Unsere Streichinstrumente haben wieder sehr gewonnen, namentlich die Bässe, die jetzt eine außerordentliche Kraft haben. Die Symphonieen und Ouverturen werden mit einer Lebendigkeit und Begeisterung ausgeführt, wie es nur gewünscht werden kann. — Mad. Johanna Schmidt, unsere wackere Concertsängerin, ist nach einer längern Unpäßlichkeit, die auf ihre Stimme fast einen heilsamen Einfluß gehabt hat, mit dem größten Beifall wieder aufgetreten. — Daß sich der bekannte Componist L. Pape hier niedergelassen hat, ist ebenfalls ein Gewinn für unser Musikleben; im Concert führt er als tüchtiger, geistvoller Violoncellist mit unserm braven Contrebassisten Sastedt die Bässe an, und wird von Zeit zu Zeit seine neuen Compositionen zur Aufführung bringen. Im Concert am 30sten wird eine Ouverture von ihm aufgeführt, in dem nämlichen auch die Symphonie in B-Dur von R. Schumann. — Am 9ten Nov. führte die Singakademie mit einem Chor von 142 Stimmen, und 59 Instrumentisten den „Judas Maccabäus" in der Domkirche auf, mit Instrumentation von Riem im Jahre 1819 zum damaligen Musikfest eingerichtet. Hr. Wurda aus Hamburg, Mad. Müller-Gerson aus Braunschweig und unsere Mad. Schmidt sangen die Soli auf ganz meisterhafte Weise. Es war ein großer Genuß und die Ausführung ließ nichts zu wünschen übrig. — Concertmeister Schmidt hat 6 Soireen angekündigt; in der 1sten wird ein neues Quartett von Pape aufgeführt werden. —

*** Am 13ten Nov. gaben Herr Merz und Fräul. Plantin aus Wien eine musikalische Matinée im Saale der Buchhändlerbörse, welche leider wenig besucht war, weil man den Künstler wenig kannte. Hr. Merz leistet auf der 8saitigen Guitarre Unglaubliches, er ist auf dem armseligen Instrumente ein Thalberg, indem seine Composition über Bellini'sche Themen die Melodie bei starken Bässen und fortgehenden Arpeggio's so volltönend giebt, seine Läufer in Doppelgriffen so glatt sind, und selbst die Vibration der Saite im Adagio so trefflich ist, wie wir es noch nicht gehört. Fräul. Plantin hat einen guten Anschlag auf dem Pianoforte, viele Geläufigkeit, allein man hört das ängstliche Studium, und der wahre Kunstgeist scheint ihr noch fern. Herr Breiting sang (unvorbereitet) mit seiner kräftigen Tenorstimme Schubert's Erlkönig und Ständchen wahrhaft ausgezeichnet. —

R.

*** Aus Görlitz kommt uns ein Artikel über eine vor Kurzem dort stattgehabte Aufführung des „Paulus" von Mendelssohn zu, in dem namentlich der Verdienste des Hrn. MD. Klingenberg um die gelungene Aufführung, wie der Solosingenden, des Frl. Klingenberg, des Hrn. Blume aus Zittau, und des Hrn. Organist Hering aus Bautzen rühmend gedacht wird. Die Einnahme war für das abgebrannte Camenz und belief sich über 100 Thlr. Den Artikel in seiner ganzen Länge aufzunehmen, verhindert uns der Raum. — Desgleichen wird uns aus Prag ein lobender Artikel über das dortige Auftreten des Violinisten Karl Hering aus Berlin zugeschickt, den wir gleichfalls nicht in seinem ganzen Umfange abdrucken zu können bedauern. Hr. Hering ist von Prag nach Wien gereist, um dort im Verein mit dem Clavierspieler Hrn. Kullack Concert zu geben. —

*** Aus einem Briefe aus Dresden vom 17ten: — Man sagt, daß die durch des MD Rastrelli Tod erledigte Stelle wahrscheinlich Hr. Richard Wagner erhalten werde. Die nächste Aufführung seines „Rienzi", die leider immer von Woche zu Woche verschoben wird, wird der Componist selbst dirigiren. Ueber die Oper selbst scheint mir noch keiner der öffentlichen Berichte den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben. —

*** Vieuxtemps hat in München mehrere glänzende Concerte gegeben. Der Besuch war jedoch nicht so zahlreich, wie man nach den Leistungen des Künstlers erwarten konnte. — Haumann ist in Wien angekommen und bereits mit Erfolg aufgetreten. — Desgleichen macht der bekannte deutsche Violinspieler Riefstahl eine Kunstreise nach Dänemark und Schweden. —

*** Liszt und Rubini gaben auch in Coburg ein Concert für die Armen. Der Herzog decorirte die Künstler mit dem Ernestinischen Hausorden. —

*** Hr. Theodor Döhler, als Claviervirtuos schon von früher her bei uns rühmlichst bekannt, giebt nächsten Montag, den 28sten, hier Concert. —

☞ Die Sendung aus Petersburg vom 1/13 August ist erst heute (d. 20. Nov.) hier eingetroffen.

D. R.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 10.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

November. № 10. 1842.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Alard, Op. 7. Regrets. Elegie p. Violon av. Pfte. 1 Thlr.
Anacker, Op. 23. Fünf Bergmannslieder f. Bariton m. Pfte, 15 Ngr.
Becker (Jul.), Op. 28. Lieb' auf der Alm. Duett f. Alt u. Bariton m. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 29. Das Bächlein. Lied m. Pfte. u. Horn od. Vclle. 15 Ngr.
Freyer, Op. 1. Concert-Fantasie f. Orgel. 12½ Ngr.
Heller, Op. 27. Caprice brill. p. Pfte. 20 Ngr.
Hünten, Op. 120. Les Bords du Rhin. Valse p. Pfte. 20 Ngr.
———, Op. 121. Divertissement p. Pfte. et Flûte. 27½ Ngr.
———, Idem p. Pfte. et Violoncelle. 27½ Ngr.
———, Op. 122. Variations (Roberto Devereux) p. Pfte. 22½ Ngr.
Kittl, Op. 18. 6 Impromptus p. Pfte. No. 1, Le Guérison 10 Ngr. No. 2, Le Départ 10 Ngr. No. 3, La Confiance 10 Ngr. No. 4, L'Inquiétude 15 Ngr. No. 5, La Conversation 7½ Ngr. No. 6, Le Zéphir 12½ Ngr. compl. 2 Thlr. 5 Ngr.
Rosellen, Op. 44. Fantaisie (Dame blanche) p. Pfte. 22½ Ngr.
Teichmann, An den Abendstern. Lied f. Tenor m. Pfte. 10 Ngr.
Veit, Op. 17. Concert-Ouverture f. Orchester. 2 Thl. 10 Ngr.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen ist zu haben:

Körner's Orgelfreund,

Band I. 4. Aufl.

Vor- und Nachspiele, figurirte Choräle, Trio's-Fugen, Phantasien ꝛc. in allen Formen. Mit Beiträgen der ältern und neuern Meister.

Der beispiellos niedrige Subscriptionspreis für den Band von 6 Heften ist **1 Thlr.** Nach Weihnachten werden Exemplare **nur** zum Ladenpreise von 2 Thlr. abgelassen.

In der Verlagsbuchhandlung von **Ch. Th. Groos** in **Karlsruhe** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Partiturkenntniß,

ein

Leitfaden zum Selbstunterrichte

für

angehende Tonsetzer,

oder solche,

welche Arrangiren, Partiturlesen lernen oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen.

Von

Dr. Ferdinand Simon Gaßner,

Großherzoglich Badischem Hofmusikdirektor.

Zweite, unveränderte Ausgabe in 4 Lieferungen.

Erste Lieferung gr. 8. broch. Fl. 1. 21 Xr. od. 22½ Ngr.

Durch diese lieferungsweise Ausgabe beabsichtige **ich**, mehrseitigen Wünschen entsprechend, den Ankauf dieses in der Literatur einzig dastehenden und von der Kritik als **ausgezeichnet anerkannten** Werkes auch den weniger bemittelten **Herren** Musikern und Dilettanten zu erleichtern.

Die folgenden Lieferungen, zu gleichem Preise wie **die** erste, erscheinen rasch auf einander, so daß das Ganze bis Ostern k. J. vollendet sein wird.

Die Blätter für Musik

(Hamburg bei Schuberth & Comp.)

zeichnen sich durch geistreiche Aufsätze und Notizen über Alles, was sich in der Kunst zuträgt, aus, bieten in 52 Nummern des Nützlichen und Interessanten gar mannigfaltig und liefern fortlaufende Berichte des norddeutschen Musik-Vereines und Preis-Instituts. Durch Beigabe des monatlichen Anzeigers aller neuen Musikalien ist dies wohlfeile Blättchen (1½ Thlr.) allen Künstlern und Musikfreunden unentbehrlich.

☞ Für den neuen Jahrgang besorgen Bestellungen alle Buch- und Musikhandlungen.

Die
Hochdruckdampfmaschine.

Richtigstellung ihres Werthes

in der Reihe der übrigen Dampfmaschinen-Systeme, Vortheile ihrer allgemeineren Anwendung, so wie Vorschläge zu einer zweckmäßigern Construktion derselben, um die Dämpfe möglichst Brennmaterial ersparend und gefahrlos in ihr benutzen zu können.

Aus eigenen Erfahrungen entwickelt

von

Dr. *Ernst Alban*.

Wir machen auf diese Schrift, die eine große Lücke in der Literatur der Dampfmaschinen ausfüllt, und von einem Verfasser herrührt, der sich bereits im Felde der Dampfmaschinen, namentlich der Hochdruckmaschinen, einen verdienten Ruf erworben, besonders in Rücksicht ihrer rein praktischen Tendenz, wodurch sie für jeden Techniker und Fabrikbesitzer, vorzüglich aber für den praktischen Maschinenbauer von großem Werthe ist, aufmerksam. Der Verfasser, seit 17 Jahren praktischer Maschinenbauer und Inhaber einer bedeutenden Maschinenbauwerkstätte in Plau, hat es sich zur besonderen Aufgabe gemacht, auf dem Wege der Beobachtungen und der Versuche Licht zu verbreiten über die Natur hochdrückender Dämpfe, und über die zweckmäßigste Anwendung derselben auf Maschinen und andere technische Betriebe, die Vortheile ihrer allgemeinen Anwendung vor denen mit niederem Drucke möglichst hervorzuheben, die bisher gegen sie bestehenden Vorurtheile zu widerlegen und umzustoßen, und ihre Anwendung auf eine möglichst Brennmaterial ersparende und völlig gefahrlose Weise in's Leben treten zu lassen. Selbst der Erbauer einer namhaften Anzahl von Hochdruckmaschinen, unter denen sich einige von größerer Kraft auszeichnen, hat er allenthalben durch unläugbare Thatsachen die Wahrheit der von ihm aufgestellten, die bisherigen Ansichten vielfältig als irrig darstellenden, Behauptungen und Sätze bewiesen, und auf eine sehr überzeugende, klare und faßliche Weise die Hindernisse und Vorurtheile entwickelt, die der allgemeineren Verbreitung der Hochdruckmaschinen bisher im Wege standen. Die Beschreibung seiner neuen Hochdruckmaschine ist klar und verständlich, durch 5 trefflich ausgeführte Tafeln verdeutlicht. Vorzügliches Interesse dürften seine neuen Kessel erregen, bei deren Construction er die Entfernung aller Gefahr sich zur Aufgabe machte, und bei deren Prüfung und Würdigung er ganz neue Ansichten und Grundsätze über möglichst radikale Mittel — die größtentheils durch die Erfahrung bereits als richtig erwiesen sind — entwickelt. Was seine Maschinen anbelangt, so ist vor Allem sein Streben, ihre Construction auf die möglichst einfachsten Grundsätze zurückzuführen, und ihnen eine edle und schöne Form zu geben. Die Regeln, die der Verfasser für den Bau seiner Hochdruckmaschinen giebt, setzt jeden Maschinenbauer, selbst denjenigen, der mit den höheren mathematischen Wissenschaften nicht vertraut ist, in den Stand, dieselben ohne Schwierigkeit nachzubauen. Sehr beachtenswerth ist die Anweisung, wie die aus den Hochdruckmaschinen ausblasenden Dämpfe auf die möglichst einfachste und zweckmäßigste Weise anzuwenden sind, welcher Gegenstand bisher fast gar nicht zur Sprache gebracht wurde, obgleich auch dadurch sich der Gebrauch der Hochdruckmaschinen vortheilhaft zeigt.

Die unterzeichnete Buchhandlung glaubt den Wünschen des technischen Publikums entgegenzukommen, wenn sie in einer Zeit, wo die Hochdruckmaschinen in dem Weltenverkehr so großes Gewicht gewinnen und die allgemeine Aufmerksamkeit mehr wie je auf sich ziehen, die Literatur durch ein umfassendes Werk über diese Materie zu bereichern bemüht war. Sie hat nichts versäumt, dem Werke eine schöne Ausstattung zu geben. Es enthält $34\frac{1}{2}$ Bogen in gr. 8. und 5 Steindrucktafeln von besonders schöner Arbeit, ist auf Maschinenvelinpapier gedruckt, und kostet in farbigem Umschlage broschirt 4 Thaler.

Stiller'sche Hofbuchhandlung
in Rostock und Schwerin.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 44. Den 29. November 1842.

Städtebilder (Berlin). — Berichte aus Paris. — Vermischtes. —

Wo euch des Himmels heil'ge Luft umweht,
Da rauscht die Poesie mit ihren Schwingen.
Sie fehlet nie, oft fehlt nur der Poet,
Wie Gott ist sie zuletzt in allen Dingen.
Doch wenn einmal ein Löwe vor euch steht,
Sollt ihr nicht das Insect auf ihm besingen.

G. Herwegh.

Städtebilder. *)

Berlin.

Obgleich die Musik eine ganz innerliche, aus sich selbst heraus schaffende Kunst ist, die keinen Abdruck der äußern Welt, wie Malerei, Bildnerei, selbst zum Theil die Dichtung, wiedergiebt, so übt doch nicht nur die Nationalität einen unverkennbaren Eindruck auf sie aus, sondern ihre allmälige Ausbildung ging auch, geleitet von dem allgemeinen Fortschreitungstriebe der Menschheit, Hand in Hand mit dem großen Ganzen der politischen Geschichte. Die größten Musikhelden waren Deutsche, und so hielten auch deutsche Musik und Dichtkunst gleichen Schritt. — Als Bach und Händel die erste glänzende Epoche der Tonkunst schufen, entstand auch eine selbstständige deutsche Literatur; mit Gluck wirkten Klopstock und Lessing, mit Mozart und Haydn Göthe und Schiller, mit Beethoven Jean Paul, mit dem Romantiker Tieck Carl Maria v. Weber gleichzeitig; und die charakteristische Physiognomie der Neuzeit ist allen Erzeugnissen derselben in beiden Künsten gemein. Wie nun in der Poesie Göthe und Schiller als die Repräsentanten des Nordens und Südens betrachtet werden können, so vertritt Beethoven die norddeutsche Musik, während Haydn und Mozart ihrem innersten Wesen nach süddeutsch sind. Alle drei Meister aber lebten in Wien, das als die prachtvollste Stadt Deutschlands nicht nur, sondern auch wegen der Kunstliebe seines Fürstenhauses und seiner vielen vornehmen Bewohner, von jeher eine besondere Anziehungskraft für alle Musiker hatte. Im Norden feierte das Wort, im Süden der Ton seine Triumphe; denn während der Süddeutsche mit glücklichem Leichtsinn in Musik und Tanz schwelgt, sinnt der Norddeutsche über Natur und Leben nach. Darum scheint mir fast der Norddeutsche geeigneter zum Instrumentalcomponisten, der Süddeutsche zum Gesangscomponisten. Zwar geschah auch in Berlin seit Friedrich dem Zweiten viel für unsere Kunst; die Capelle, die Sänger waren trefflich; aber es waren doch immer nur Componisten kaum zweiten Ranges, die sich dort aufhielten. Das Genie konnte sich dort nicht heimisch finden, und kehrte, ungeachtet aller äußern Ehrenbezeigungen, freiwillig nach dem Süden, in eine weit beschränktere Lage zurück. So Mozart. Und was wiegen gegen einen solchen Namen Reichardt, Himmel, Righini u. s. w.? So mußte man sich denn mit diesen Männern begnügen, die die Kunst immerhin in Ansehen erhielten. Ja, zur Zeit, als durch Rossini im Süden die Ansichten so sehr verrückt wurden, und der Geschmack für den Ernst der Kunst erschlaffte, galt Berlin wegen seiner glänzenden Darstellungen Gluck'scher Opern als ein Asyl echter Kunst, und selbst Beethoven wollte seine neunte Symphonie nicht in Wien, das er dessen unwürdig hielt, sondern zuerst in Berlin aufführen. Ueber den möglichen äußern Erfolg läßt sich jetzt nicht urtheilen, das aber bleibt unzweifelhaft, daß die Verständniß Beethoven'scher Musik damals in Berlin nur noch eine so geringe war

*) Die Zeitschrift wird unter dieser Aufschrift eine Reihe ähnlicher Skizzen aus andern deutschen Städten bringen. —

daß der Meister sich schwerlich da geistig besser befunden hätte als in Wien. Warum sollte man denn auch nicht endlich eine Gluck'sche Oper haben verstehen lernen, nachdem die folgenden Meister die harmonischen Hilfsmittel so ungemein reicher ausgebildet und angewandt hatten? Nur wo Liebe und Bereitwilligkeit für zugleich Großartiges sich kundgeben, kann von echtem Kunstsinne die Rede sein. Und doch sind diese Aufführungen Gluck'scher Opern, die aber zur Zeit ihrer Schöpfung, hier, im Norden Deutschlands, am meisten geschmäht wurden (man denke an Kirnberger und Forkel), fast die einzigen bemerkbaren Lebenszeichen des Berliner Musikwesens. So groß die Mittel von jeher waren, kein bedeutendes Werk der Neuzeit ist hier zuerst vorgeführt worden. Im Gegentheile, man blieb und bleibt hinter vielen andern Städten zurück, und vieles höchst Ausgezeichnete, anderswo öfter Gehörte, ist da noch ganz unbekannt. Berlin hat eine Singakademie in einem schönen eigenen Gebäude, vortreffliche Orchester mit tüchtigen Solisten, Privatinstitute aller Art, und was geschieht durch alle diese Kräfte für die Kunst fördernd Großes? Man spielt und singt an den alten Sachen bis zum Ueberdruß herum, und glaubt durch das Ignoriren einheimischer, jugendlich kräftiger Talente sogar etwas Verdienstliches geleistet zu haben. Berlin hat keine musikalische Zeitung, und dieser Mangel ist ein Hinderniß, welches sein Musikwesen zu keiner Bedeutung kommen läßt. Das ganze Musiksein hat deswegen dort mehr Dilettantisches als Künstlerisches, wozu das Recensionsunwesen in den Zeitungen vieles beiträgt. Die Wortführer könnten sich damit entschuldigen, daß sie selbst nicht mehr von der Sache verständen, daß sie ja blos für's Publicum schrieben, daß ihre Aussagen also auch nicht für die Kunst Bedeutung haben sollten; aber wie viel Böses hat ihr falsches Zeugniß angestiftet, wie verwirren sie, statt freudig aufzumuntern, durch dies frevelhafte Spiel mit aller Wahrheit verderblicherweise aufstrebenden Kräften die ohnehin so schwierige Bahn. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Unredlichkeit oder Unwissenheit dieser Menschen größer ist. Aber es vermag sich dort keine Stimme ihnen zu widersetzen, und nur eine von einem praktischen Musiker geleitete musikalische Zeitung kann ihnen an dem Orte selbst mit Erfolg entgegentreten. Wenigstens scheint uns ohne dies keine wirklich bessere Gestaltung des Berliner Musikzustandes möglich; obgleich, wir sprechen es offen aus, Berlin nie der Hauptort deutscher Musik werden wird. Man hat da zu viel Verstand für diese so ganz ideale, ihrem innersten Wesen nach doch eigentlich südliche Kunst, die, man mag sie äußerlich noch so zu pflegen scheinen, immer nur wie eine in fremden Boden versetzte Pflanze fortkommen wird. Weder die so prosaische Naturumgebung Berlins, noch der spöttische, witzige Volkssinn daselbst sind geeignet, der Musik fruchtbare Unterlage und Stoff zu bieten, und dieser Mangel an Lebens- und Gemüthswärme schneidet in alle Verhältnisse trennend ein. Man halte uns nicht den oft so überschwenglichen Enthusiasmus für Virtuosen und Sängerinnen entgegen; dieser Enthusiasmus gilt immer nur den Personen, nicht der häufig so zweideutigen Kunst derselben. Macht nun der Charakter des Norddeutschen ihn willfähriger und geschickter zur Verständniß tieferer, schwierigerer und kunstvollerer Werke, so fehlt ihm doch häufig wieder die Schaffungsgluth. Daher haben die Berliner Componisten meist etwas Trockenes und Berechnetes in ihren Leistungen bei oft verdienstlichstem Streben. Freilich aber kann es, da so wenig für die Unterstützung junger Talente gethan wird, leicht kommen, daß wirklich herrliche Fähigkeiten durch Unterdrückung eingeschüchtert und der freien Aeußerung nach und nach gänzlich beraubt werden. Von jeher hat ja fast immer nur äußerlich glanzvolle Berühmtheit den ihr unnützen Schutz der Staatsmächtigen gefunden, während bedürftige, noch so viel versprechende Talente vernachlässigt werden. Wenn ein Dichter wie Hyppolite Moreau verhungernd im Pariser Hospitale stirbt, so denke man nicht, daß in Deutschlands großen Städten nicht Aehnliches stattfinden könne. Es giebt nichts Ungerechteres, als der Mensch gegen den Menschen, und der Glückliche, Mächtige hat nur für den Glanz, nicht für die noch so verdienstliche Armuth ein Auge. Aber weder das halbjährige theure Gastiren Meyerbeer's, noch die bezahlte Anstellungslosigkeit Mendelssohn's können Ersprießliches für Berlin zuwege bringen. Es wird alles wie vorher gehen; denn an ihnen darf sich nicht das schönste Vorrecht der Macht bewähren, durch ihren Sonnenblick überall neue, fruchtversprechende Blüthen um sich hervorzuzaubern, und die Benutzung, die Ausübung dieses Vorrechts ist die einzige Ursache, welche die Gewalt als wahrhafte Beschützerin und Förderin der Kunst erscheinen läßt. — H. Hirschbach.

Berichte aus Paris von H. Berlioz.

32.

Le vaisseau fantôme (der fliegende Holländer), Oper in 2 Acten von Paul Foucher, componirt von Dietch. — *)

Düster, wie der Charakter der bekannten Sage vom fliegenden Holländer, muß auch die musikalische Färbung

*) Wie wir hören ist das Sujet dasselbe, das Richard Wagner unter dem Titel: „der fliegende Holländer" componirt und das er an die Direction der großen Oper in Paris vor einiger Zeit schon verkauft hat. — D. R.

der Oper sein, die sie zum Sujet hat; es müßte denn ein Componist dem Beispiele so mancher beliebter Meister neuester Zeit folgen, und weder den Worten, noch den Situationen, noch den Charakteren irgend eine Rücksicht schenken; er müßte allen scenischen Erfordernissen zum Trotz eine heitre lachende Musik zu ernsten, das tiefere Mitgefühl der Zuhörer in Anspruch nehmenden Stellen setzen, und sich nöthigenfalls nicht entblöden, zum großen Ergötzen des kurzsichtigen Publicums ein Chor von Engeln gleich einer Heerde Gassenbuben singen zu lassen. Sollen wir den Componisten genannter Oper tadeln, daß er diese, dem gesunden Verstande und dem guten Geschmacke Hohn sprechende Weise sich nicht zu eigen gemacht? — Ich glaube nein! —

Die Ouverture zum Vaisseau fantôme ist ein gut geschriebenes und eben so instrumentirtes Orchesterstück, in der Form vielleicht nicht bündig genug. Es ist nach meiner Ansicht immer besser, der insbesondere für's Theater bestimmten Ouverture einen recht einfachen Plan zu Grunde zu legen. Die vorliegende enthält unter mehrern sehr dankbare Partieen, namentlich einige sogenannte Knall-Effecte, zu denen das Sujet hinreichenden Stoff bot. Der Chor: „Sur cette terre, aux limites du monde" ist voll Ruhe und Melancholie. Die Ballade der Mina: „de Satan mobile royaume" ist minder gut; es mangelt ihr an Abrundung und charakteristischer Färbung. Freilich war die Composition um so schwieriger, als die Strophen zu lang sind; denn gewiß macht der Componist mit kurzen und weniger zahlreichen Versen weit leichter Glück.

Das Duett zwischen Mina und Magnus: „de nos beaux jours d'enfance" athmet Sanftmuth und Zärtlichkeit. Das Gebet des jungen Mädchens während des Sturmes ist einer von jenen Sätzen, die das Publicum, das nach Aufregung verlangt, in Harnisch bringt gerade da, wo es, wenn auch am schicklichen Orte oder auf die beste Weise, zur Ruhe kommen soll. Dagegen wird eine Arie wie die, welche Mad. Gras hierauf zu singen hat, und wäre sie auch weniger gut geschrieben, immer gefallen, wenn nur die Sängerin den Kopf in die Höhe wirft. Die Kettentriller verfehlen nie ihren Eindruck auf das französische Publicum, und überhaupt sieht man ja die Virtuosen sehr gern auf einer Phrase tanzen.

Das Lied des alten Barlow ist sehr gewöhnlich, und der Refrain:

„Vive l'enfer! s'il m'apporte
l'opulence et le bonheur!"

könnte lebendiger und natürlicher gesetzt sein. Dagegen ist der Doppelchor der Holländer und schwedischen Matrosen ein Satz, der allein das Talent und die musikalische Durchbildung des Hrn. Dietch bekundet. Die Stimmen sind mit großer Umsicht benutzt, die Ausdrucksweise der verschiedenen Klangfarben treffend wiedergegeben, die Vereinigung beider Chöre mit Kunst und großer Gewandtheit ausgeführt. Das Stück erntete viel Beifall und verdiente noch größeren.

Der Cavatine des Troïl (des verzauberten Capitains) ist die Leidenschaft des tiefsten Schmerzes aufgeprägt, welche noch mehr ergreifen würde, wäre der Satz nicht so weit ausgesponnen. Man glaubt gar nicht, wie lang dem Opernpublicum ein Andante vorkommt. Schon nach den ersten 8 Tacten scheint die Aufmerksamkeit erschöpft, und nach dem Thema noch dessen Ausführung anhören zu müssen, ist ihm sehr peinlich. Dennoch enthält das Finale ein Adagio, das eben so bereitwillig gehört als applaudirt wurde. Die Wirkung desselben war in der That prächtig. Es hat in der Form Aehnlichkeit mit einigen der besten Bellini'schen und Donizetti'schen Compositionen.

Den zweiten Act eröffnet ein Chor der Mönche, eben so charakteristisch wie gut instrumentirt.

Die große Arie des Troïl hat das Unglück, eben eine große Arie zu sein, und ungeachtet alles Verdienstes in Bezug auf den Satz, ungeachtet des verzweiflungsvollen Accents und der schnellen Bewegung der Melodie bringt das Stück doch wenig Wirkung hervor. Umgekehrt hat die einfache Cavatine des Magnus, des resignirten Mönchs, der seine Angebetete mit dem Nebenbuhler zu vermählen im Begriffe steht, einen wahren Beifallssturm errungen. Ich halte sie für den Glanzpunct der Oper. Die einfache Melodie athmet eben so viel Bekümmerniß als Ergebung. Besonders die Schlußworte: „Sous ma robe etc." sind geradezu hinreißend.

Nach dem Fluche, den Magnus über seinen Nebenbuhler ausgesprochen, (es wird schwer fallen, hierin Halevy in seiner Jüdin zu erreichen) folgt der furchtbare Ausruf des Troïl:

„A moi compagnons!
A moi spectres! à moi demons! etc."

Hier fehlt nach meiner Ansicht der Schwung. Daß der Verurtheilte hinter jedem Verse eine lange Pause macht, ist unnatürlich. Der Pomp ist hier störend, wo der Wuth die Zügel fehlen. Im Uebrigen erinnern die dem Orchester antwortenden Trompeten rücksichtlich der Modulation an die Stelle in Rossini's Tell, wo die Blechinstrumente auf den langsamen, ruhigen Gesang des alten Melchthal antworten.

Der letzte Ausruf der Mina: „Sois donc sauve!" ist sehr gelungen.

Dietch verräth in seiner Oper einen Componisten, der zwar ausgezeichnete Studien gemacht hat, aber unter den verschiedenen Theorien und Meistern noch nicht entschieden gewählt hat. Das Wissen und Vermögen ist da, nur das Wollen fehlt noch. —

Vermischtes.

, Aus einem Schreiben aus Stuttgart: — Im September d. J. hat sich hier ein Verein für katholische Kirchenmusik gebildet, dessen nächster und eigentlicher Zweck im Allgemeinen sein soll: „Säuberung der katholischen Kirchenmusik von allem Unwürdigen und Profanen, und Hebung derselben auf eine Stufe, auf der sie durch einfachen und innigen Gesang, durch eine würdevolle Anwendung der Instrumente, namentlich der Orgel, und einer unserer Zeit entsprechenden Behandlung der erstern, ihren erhabenen Zweck der religiösen Erbauung möglichst sicher entsprechen kann; — Aufmunterung fähiger Tonsetzer zum Schaffen in der bezeichneten Richtung; — möglichst vollständiges Sammeln älterer und neuer, noch selten zur Ausführung gekommener Kirchenmusik, und, wo es noth thut, Umarbeitung derselben in eine unserer Zeit und unseren Verhältnissen entsprechende Form." Der Verein will jede Gattung von Kirchenmusik in den Kreis seines Wirkens ziehen, und besonders alle Tonkünstler, die Kraft und Liebe für die Sache in sich fühlen, zur Thätigkeit in der angegebenen Richtung veranlassen. Neukomm, Fr. Lachner, Ign. Lachner, Aiblinger, Stunz, Drobisch u. m. A. haben bereits ihre vollste und kräftigste Mitwirkung zugesagt. Zum Organ der Wirksamkeit des Vereins ist vor der Hand das von Alois Schmitt redigirte musikalische Volksblatt bestimmt. Die beabsichtigte Herausgabe von Musikwerken und Kunstblättern geschieht durch die Verlagshandlung eben dieses Blattes, die Musik- und Kunsthandlung Zum Haydn in Stuttgart, deren Besitzer, Dr. Fröhlich, in Verbindung mit dem Vereincomitee auch alle vorkommenden Geschäfte besorgt. —

, Aus einem Briefe a. Paris vom 20sten: — Die Reise des Hrn. H. Berlioz nach Deutschland wird sich noch um einige Wochen verzögern. Er wird erst den 2ten Weihnachtsfeiertag in Frankfurt Concert geben, um von da über Leipzig nach Berlin zu reisen. Zu dem Concert in Frankfurt soll bereits das ganze in Mainz stationirte österreichische Militairmusikcorps engagirt sein. —

, In Stockholm ist ein interessanter Fund gethan worden, die Trauermusik, die man bei der Bestattung Gustav Adolph's daselbst aufgeführt. Hr. MD. Franz Berwald hat die Compositionen dechiffrirt, die sich durch Tiefe und schöne Combinationen auszeichnen soll. —

, Auf dem Frankfurter Theater werden ehestens zwei Opern dortiger Componisten aufgeführt: „Riquipi" von Esser, und der „Cid" von Neeb. Die Texte zu beiden sind von C. Gollmick. —

---

* Aus Riga. Eine gar mächtige Triebfeder ist doch die Familiantenliebe. Alt wie die Welt, verlockt sie noch heute die arme Menschheit zu den lächerlichsten Fehlgriffen in dem Glauben, sie thäte in ihrem Eifer was Rechtes!

Wie käme sonst Herr Feigerl in den sogenannten Jahrbüchern des National-Vereins Nr. 30. darauf, alle musikalischen Leistungen Riga's herabzuwürdigen, sobald nicht seine Verwandte dabei direct mitwirkten? Brauchen denn diese wirklich erst die Niederlage aller Kunstgenossen, um vortheilhaft bemerkt zu werden? Gewiß nicht. — Herr Director Hoffmann wird hier und überall gefallen, so oft er Parthieen singt, die seiner Stimmlage entsprechen, und Mad. C. Hoffmann, diese so ausgezeichnete Künstlerin, bedarf vollends nicht eines so plumpen Vorreiters, der, in der Absicht, seiner Schwägerin die Alleinherrschaft zu sichern, ihre würdige Collegin Köhler als schülerhafte Sängerin bezeichnet. — Hr. Feigerl ist im hiesigen Orchester bei der ersten Violine angestellt, zwar mit dem Prädicate eines Vorspielers, jedoch zugleich mit der Verpflichtung, nur vorzugeigen, was und wie es der Herr Capellmeister H. Dorn dem Orchester angiebt. Und wenn in diesem Verhältnisse zwischen Vorgesetzten und Untergebenen, wie es vielleicht vorgekommen sein mag, Mißverständnisse entstanden sind, so sollte Hr. Feigerl uns damit verschonen, solche Mißverständnisse, in die Falschmünze hämischer Kritik umgesetzt, lesen zu müssen. — Ueberhaupt sollte Hr. Feigerl sich als Schriftsteller ausschließlich auf das Streichen beschränken, denn ein Mann, der an Alles, was er sagt, par depit oder par ordre einen Tadel hängt, der Fräul. Angel. Köhler, den Liebling des hiesigen Publicums, gern zur Schülerin herabziehen möchte, der so kenntnißlos ist, von einem anerkannt geistreichen, über Liszt in Riga erschienenen Aufsatze zu behaupten, es sei darin mit vielen Worten doch eigentlich nichts gesagt, der so unzart ist, eine sehr geschickte Dilettantin, die aus Befangenheit in Hrn. Dorn's Concert unsicher spielte, in die musikalischen Blätter tadelnd einzuführen, der in seinem Berichte einen Ton anstimmt, als stehe er hoch über seinen Orchester-Collegen, hoch über den Bühnenmitgliedern und hoch über seinem musikalischen Chef, — ein solcher Mann beweist dadurch zur Genüge, daß es ihm bei zu großer Selbstüberschätzung wohl an Conduite, wie an genügenden Kenntnissen fehlt, die man denn doch leider haben muß, will man Alles besser wissen, Alles tadeln, Alles belehren!

Wollte Hr. Feigerl ehrlich zu Werke gehen, so konnte er angeben, warum „das Banner von England" das Schicksal des „Tell" in Riga getheilt hat, vorläufig nur 3mal aufgeführt zu sein und überhaupt nicht Furore gemacht zu haben, — doch da hätte er seinen Schützling Mertens, der neulich nach Königsberg durchgegangen ist, als einen traurigen Helden bezeichnen und vielleicht auch seinen Schwager Hoffmann anklagen müssen, als Director nicht parteilos bei den Urtheilen, die schon wochenlang der Aufführung vorangingen, gewesen zu sein, weil ihm die ihm zugetheilte Parthie in der Oper nicht gefiel. —

Auch als Dirigent der Charfreitagsmusik in der Petrikirche versucht Hr. Feigerl seinem Capellmeister etwas anzuhängen! Wie lächerlich und unbesonnen? Auf wen anders kann solcher Tadel fallen, als auf den Tadler selbst, der sich ohnehin zu gewärtigen hat, in eine tüchtige Geldstrafe genommen zu werden, da er das hiesige Theatergesetz durch seine Schreibereien so gröblich verletzt hat, daß ihn selbst die liebevolle Nachsicht des Directors nicht davon befreien darf und wird. —

Wir wiederholen also unsern Rath an Hrn. Feigerl: Nicht schreiben und dafür brav Stunden geben! Es sind ja Schüler genug in Riga für Hrn. Feigerl, da sich an Hrn. Dorn bekanntlich die schon geübteren Schüler wenden. —

Schließlich mag Hr. Dorn verzeihen, daß ich ihm in der Belehrung des Hrn. Feigerl vorgriff, was ganz gewiß unterblieben wäre, hätte es nicht verlautet, Hr. Dorn werde jeden Schriftstreit mit Hrn. Feigerl ernstlich vermeiden. —

A—t.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 45. Den 2. December 1842.

Nicht einen Hauch vergeuden sie, nicht Einen,
Nein, alles wird gleich für den Markt geboren,
Kein Herzensschlag geht ohne Zins verloren,
Die Herren machen Brod aus ihren Steinen.
G. Herwegh.

Das heutige Virtuosenwesen.

Dieses läßt sich vielleicht in drei Classen eintheilen. Wir wollen es versuchen. Die *erste Classe* besteht aus solchen, die ihre Instrumente nur als Pflugschar auf steinigem Acker gebrauchen, darum ihre Kunst nie recht genießen, und zuletzt ihren richtigen Standpunct zur Gesellschaft ganz außer Augen verlieren.

Diese aber zerfallen wieder in drei Unterabtheilungen:

a) in jene einer ewigen Schülerschaar, die ihr Weichbild nie überschreitet, nur schüchtern auftritt, geringe Ansprüche macht, und sich im Grunde nur producirt, um in der lieben Vaterstadt sich mit *Stundengeben* (in einigen Gegenden wird das Wort *schanzen* dafür gebraucht) artig zu ernähren. Sie ist sehr harmlos im Einzelnen, aber gefährlich im Ganzen, da gerade *sie* die ersten Begriffe über Musik in den sorglosen, noch für Gutes wie für Schlimmes empfänglichen jungen Verstand zu pflanzen hat. Schnell zugestutzte Lehrer schießen hier aus vielen bürgerlichen Ständen wie Pilze aus der Erde, und man weiß nie, wo der Schüler aufhört und der Professor anfängt. Die eigentlichen Pädagogen der Musik sind sehr rar, werden es mit der Zunahme der Mode- und Occasional-Literatur immer mehr, und sind im Ganzen leider nicht anerkannt.

b) In jene frühreifen bedaurungswerthen Wunderkinder, von speculirenden Eltern auf die Folterbank der Virtuosität unbarmherzig angeschmiedet. Hier wird nicht mehr ehrbar declinirt: „die Kinder des Vaters", sondern „der Vater der Kinder". Diese excelliren nur so lange sie klein bleiben, und mit den Kinderschuhen, die indessen oft das chinesische Maaß überschreiten, treten sie auch ihren Treibhausruhm aus. Mitleid und Anwartschaft auf die Zukunft halten uns eine wohlthätige Binde vor die Augen. Wenige wahrhaft *berufene* ausgenommen (und wer kennte ihre Namen nicht?) sind noch alle diese Ephemeriden-Künstler in das ewige Chaos zurückgesunken. Wir finden sie meistens in der ersten Unterabtheilung wieder.

c) In jene heimathlosen Virtuosi ambulanti, von denen es auch heißen könnte: „durchmißt die Welt am Wanderstabe, *fremd kehrt er heim* in's Vaterhaus", und die Jungfrau, die ihm hier „erröthend mit verschämten Wangen" entgegentritt, ist seine edle Muse, deren Liebe er in fremden Landen verrathen. Hoffnungsvolle Talente sehen wir hier nicht selten im Modegeschmack verderben. Sie verloren mit dem Muthe auch die Kraft, in's verheißene Land der Tonkunst zu bringen, und bleiben stecken in den Wüsteneien der heutigen Richtung. Nachäffer fremder Originalitäten treiben sie mit ihrer Kunst völligen Wucher, durchziehen die Länder mit zwei bis drei harmonieleeren Effectstücken im Koffer, die sie überall zum Besten geben, und überblicken bei dem lustigsten Spiel trostlos die leeren Stühle. Trotz äußerer Vornehmheit, prahlerischer Titelketten, trotz des Salontons ꝛc. sieht's im Innern doch sehr muthlos aus, und es hilft zu nichts, daß, ist unser Virtuos ein Deutscher, er auf seinen Stammbaum ausländische Reiser pfropft. Ihr ganzes Dasein ist auf Gewinn und Lob gerichtet, und des letztern wegen wird nicht selten der erstere aufgeopfert. Wer nicht uneigennützige Freunde besitzt, oder

eigennützige erkaufen kann, ist oft zur Selbsthilfe gebildet genug!

Diese dreigetheilte Classe sollte en general die Unvermeidliche heißen, denn sie ist die zahlreichste und füllt die Erde, so weit Musik ertönt.

Die zweite Classe besteht aus solchen edeln Geistern, die ihrem Glauben treu geblieben sind. Unbekümmert um Außenwelt und Kritik lebt der schlichte Künstler seinem innern Gott, und seine Virtuosität ist mit seinem Leben verwachsen, wie die Bewegungen eines gesunden Körpers mit den Bewegungen einer gesunden Seele. Seine ungekünstelte, oft derbe Genialität ist die Geburt jenes sich selbst genügenden Bewußtseins, das stets unsre größten Männer auszeichnete. In den glänzenden, wie in den dunkeln Lagen des Geschickes bleibt seine Kunst ihm Mittelpunct. Sie mildert die Sonnengluth wie den Frost beider Pole. Wollte er auch, er könnte von seiner Kunst nicht lassen, die ihm Geliebte und Lebensgefährtin geworden ist. Er würde sie nicht für Kronen hingeben, obgleich er oft für Kronenthaler musiciren muß. So weit folgt er dem Machtspruch „Verhältniß", aber nicht weiter, denn er darbte lieber, ehe er mit seinem Instrumente zum Kirmeßtanz der Mode aufspielte, oder es zum unterthänigen Diener dieser geschminkten Hofdame herabwürdigte.

Diese Classe ist klein, aber ihre wenigen Anhänger meinen es ehrlich mit der Kunst, und wenn je einmal einer von ihnen in die Regionen des Glückes hinaufgezogen wird, so bleibt er sich dennoch immer gleich, und mehr Liebenswürdigkeit hat man von seiner Galanterie nicht zu erwarten, als er in den untern Regionen beobachtet hat. Er bringt seinen Himmel mit, wo er weilt, seine Ideenwelt, in der er glücklich ist, selbst da, wo seine Sterne untergegangen. Nach dem Urtheil des großen Haufens nichts fragend, ist ihm der Händedruck des Ebenbürtigen der liebste Sold.

Diese Classe wollen wir die solide nennen.

Dieser ganz entgegengesetzt ist die dritte Classe, die überschwängliche, unantastbare, die nur in höhern und aristocratischen Sphären schwebt. Virtuosen, die hierzu gehören, sind Kinder des Zeitgeistes, von ihm verhätschelt und verzogen. Leider haben wir es hier mit solchen zu thun, die unter andern Umständen Berufene gewesen wären, die mißbrauchte Kunst zu beschützen, die aber für ein Lächeln der Schlangengöttin Fortuna ihr Seelenheil, oder was bei dem Künstler eins und dasselbe ist, ihre Kunstunschuld verschrieben haben. Ich sagte leider, denn welche Haupttreffer für die heilige Musik gehen durch solche Principien verloren, durch welche die Kunsthallen zu Lotteriebureaux, und die geistigen geflügelten Notenköpfchen zu starren Zahlen werden. Durch den Strahl der Glückssonne verblendet, geht von ihnen wieder Verblendung aus, wohin sich ihr Fuß, nein, ihr Siebenmeilenstiefel bewegt, denn durch die dicken Weihrauchwolken des Ruhms, der ihnen vorausposaunt, vermag die innere Wahrheit zu dem ewig kleinen Kinde, dem großen Publicum, nicht zu dringen. Selbst der Denker bedarf seiner ganzen Geistesstärke, um unbetäubt, unverführt vom Orkan der verzückten Menge das echte Gold vom Flitter zu unterscheiden. Die Kritik kann ihn nicht bessern, denn er steht über derselben, „wolkenhoch über der Schußweite". Welche Pfeile hätte wohl auch ein Held zu fürchten, der mit härteren Metallen als mit Stahl, der mit dem Vorurtheil der Menge gepanzert ist. Wehe dem, der es wagte, auch nur ein Härchen des Hermelins krumm zu heißen, der die geweihte Person eines solchen Tagesgötzen umschließt. Er würde wie ein Majestätsverbrecher vogelfrei, oder wenigstens als verrückt erklärt werden. Ich hasse ihn nicht, ich bemitleide ihn, wie den um seinen köstlichsten Werth bestohlenen Mann.

Blickt hin auf jenen blassen Gott, wie er mit stolzer Demuth auf die Tribune tritt. Hört, wie den Mann, der noch keinen Ton hören ließ, schon ein Triumphgeschrei belohnt, das kaum dem Retter des Vaterlandes zu Theil werden kann. Er verbeugt sich nachlässig. Man sieht, daß sich in dieser Verbeugung ein Zug des Spottes gegen eine Huldigung mischt, die jeden Augenblick auf dem Sprunge steht, sich statt der Pferde in seine Deichsel zu spannen. Blickt hin, wie die Verdienstorden verschiedener Classen an seiner Brust glänzen, und wie er die Lobsprüche einer sich an ihn drängenden beau monde als schuldigen Tribut hinnimmt. Stört ihn ja nicht, denn er spricht gewiß von wichtigen Dingen. Bist du nur ein Künstler, so wage nicht, dich durch diesen Kreis zu drängen, ihm traulich entgegen zu kommen, oder ihm gar collegialiter deine Rechte bieten zu wollen. Er wird dich fremd anblinzeln, obgleich dein Landsmann, in einer fremden Sprache anreden, und dir höchstens die Fingerspitzen des duftenden Handschuhs reichen. Drücke ihm die Hand nicht, denn du könntest ihm weh thun! Bringe ihm dein klopfendes Herz nicht entgegen, wie ein Bruder dem andern thut, denn auch in der Kunst giebt es jetzt eine Scheidewand, eine Heraldik. Siehst du wie sein Gesicht nicht der Ausdruck heiterer Gemüthlichkeit ist, sondern wie seine ernsten, fein geschnittenen Züge, wie seine ganze Haltung den Diplomaten verkünden? Du fühlst dich beklommen, befangen in seiner Nähe, und hättest gewiß eher den Muth, einem Fürsten aufzuwarten. Du trittst beschämt zurück, um dich nun an seiner Kunst schadlos zu halten. Jetzt greift er zu seinem Instrument, und in Grabesstille verwandelt sich das wogende Meer der glänzenden Versammlung. Der Virtuos ist eingepreßt zwischen hochbegeisterten Enthusiasten, die jeden Ton bei seiner Geburt zu verschlingen drohen. —

So fange endlich einmal an, wackerer Künstler, und entschädige mich dadurch, daß du mich zu deiner Kunsthöhe hinaufziehst; denn deine sociale Entfremdung von mir kann nur durch deine überwiegende ästhetische Größe wieder ausgeglichen werden. Still, er beginnt. Ich horche lange und lange mit zurückgehaltenem Athem, und nehme die ungeheuere Mechanik der Finger, womit er das bisher nicht Geahnete möglich macht, für ein Vorspiel des Eigentlichen. Bravo! Eine solche Körper- und Nervenkraft gehört auch dazu, um einen so gewaltigen Genius auszubauern. Ich staune in der That, und werde fast verwirrt über die tausend buntfarbigen Kunststücke. Du bist ein Gott, der sich durch Gewitter ankündigt. Aber nun mach' auch fort, bleibe nicht bei spitzfindigen Sophismen oder prahlerischen Tiraden, nicht bei wunderschönen Gemeinplätzen oder dem pot à feu-Geräusch des Variationen- und Bravour-Wesens stehen, das du auf uns herabstreuest; auch nicht bei jenem weichlich affectirten Vortragskrampfe, der durch den schönen Ton eines wohltemperirten Instrumentes die Physiognomie tiefer Empfindung annimmt. Höre auf mit deinen Gesichtsmuskeln mimische Studien zu machen, als vergingst du vor Rührung. Laß endlich auch die Eloquenz einer liebenswürdigen Weisheit von deiner Rednerbühne fließen. Gieb uns in deinem Vortrage die goldne Einheit, und die geistige Sympathie irgend einer guten Composition, aber unzerstückt, ununterbrochen durch Bizarrerien, lugubere Leidenschaften oder Weltschmerz-Symptome. Gieb uns — bist du ein Clavierspieler — einmal eine freie Phantasie mit einem elegant und sicher durchgeführten Fugenthema, wie es unsre einfachen Väter thaten. — Aber was höre ich! von dem allen nichts? Und du spielst schon eine halbe Stunde! Ich will dir die lange bunte Vorrede um des guten Inhalts des Buches willen gern verzeihen. Aber gieb uns endlich einen solchen. Beginne endlich, mein edler Künstler. Doch wie? du bist schon zu Ende, wischest dir den Schweiß von der Stirne, und stehst erschöpft auf. Das barbarische Geschrei, das dir die Menge entgegentobt, kannst du kaum erwiedern vor Ermattung. Wird dir denn die holde Kunst zur Folterbank? Du hast also hiermit dein ganzes Capital an physischen und geistigen Kräften ausgegeben. Ich wollte erst anfangen zu genießen, und du hörst auf. Worin liegt der Zauber, der tausende von Menschen plötzlich in eines und dasselbe Gefühl zwängt. Sollten sie alle so reif sein! und dort steht ein schlichter Mann, der sein ganzes Leben lang die Kunst als sein Höchstes hielt, in der Ecke, verblüfft, entnervt, und applaudirt, von der Lawine fortgerissen, wohl auch mechanisch mit, — aber als er nüchtern geworden, ist nur Kopfschmerz und Schwindel, aber nicht beseligender Nachklang zurückgeblieben. Die Männer rufen: „God dam! er ist ein Teufel!" — Die Frauen flüstern entzückt: „Es ist ein Engel!" — Ich stimme dem letztern bei. Ein Engel der Tonkunst, aber — ein gefallener! —

Carl Gollmick.

Schwäbische Musikzustände.

Daß wir Schwaben ein gesangliebendes Völkchen sind, so sehr als irgend ein anderer Stamm deutscher Nation, das weiß Jedermann, und wer es nicht wüßte, der könnte sich sattsam davon überzeugen, wollte er uns nur einmal einen Besuch abstatten und dem Volke die gemüthlichen, treuherzigen Weisen ablauschen, die es immer und überall singt, oder wollte er auch nur die Volksliedersammlungen durchblättern und beachten, wie viele und wie schöne schwäbische Melodieen sie enthalten! Nun ja — dies bekundet wenigstens, daß es dem Volke an natürlicher Anlage zur Tonkunst und an Singlust nicht fehle; ob es sich aber über das rein Volksthümliche, über den sogenannten Naturgesang erhoben, ob es sich zu einer höheren und zu welcher Stufe der musikalischen Bildung es sich emporgeschwungen habe, dies ist immerhin eine andere Frage. Doch wir hoffen, daß ihre Beantwortung für unser Ländchen nicht so gar schlimm ausfallen werde. Daß auch bei uns die Musik aller Orten von Dilettanten fleißig betrieben wird, läßt sich leicht denken, und daß es mit diesem Dilettantismus nicht anders aussehe, als anderswo, steht ebenfalls zu erwarten. Es gehört nun einmal, besonders für das weibliche Geschlecht, zu einer ordentlichen Bildung, ein wenig singen und Clavier klimpern zu können, daher man es in höheren Ständen nirgends unterläßt, den Kindern wenigstens nothdürftigen Unterricht ertheilen zu lassen. Man weiß, wie viel es der Musik schon geschadet hat, so Modesache geworden zu sein; aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß der Dilettantismus etwas Nothwendiges ist, und zwar nicht blos ein nothwendiges Uebel, sondern gewissermaßen ein wirklich unentbehrliches Gut. Es kann in der Welt nicht lauter Künstler geben, die Künstler brauchen ein Publicum, dieses Publicum muß in gewissem Grade musikalisch gebildet sein, es muß daher Dilettant werden; Kunstleistungen größerer Massen sind ja ohnedies gar nicht ausführbar ohne Dilettanten — und es giebt auch tüchtige Dilettanten, oft solider gebildet und die Kunst heiliger achtend, als mancher sogenannte Künstler! — Während also der Dilettantismus auch bei uns seinen Charakter nicht verleugnet, so hat doch unser Land innerhalb desselben eine Erscheinung aufzuweisen, welche in dieser Ausdehnung noch nirgends anders vorgekommen ist. Wir meinen die Männergesangvereine, die sogenannten Liederkränze, welche, vor ungefähr 20 Jahren entstanden, seitdem, be-

sonders in der neuesten Zeit, eine so allgemeine Verbreitung gewonnen haben, daß es jetzt wohl keine Stadt und kein Städtchen mehr, ja vielleicht kein ordentliches Dorf mehr giebt, worin nicht ein solcher Verein, größer oder kleiner, mehr oder minder vorgerückt in der Kunst des Gesanges, zu finden wäre. Es ist gewiß erfreulich, wenn so nicht blos Gebildetere, sondern auch Leute aus den niederen Ständen auf die Ausbildung ihres musikalischen Talents Zeit und Fleiß verwenden, wenn auch das gemeine Volk sich über seinen Naturgesang erhebt und denselben zu einem schönen mehrstimmigen Gesange zu veredeln sucht. Freilich läßt sich von dem bei weitem größten Theile dieser Liederkränze nicht behaupten, daß sie einen hohen Grad der Singfertigkeit erreicht haben, auch nicht, daß sie vereinigt Großartiges leisten; denn ihre Sphäre ist das einfache Lied, und die Liederfeste, welche, alljährlich, meist in verschiedenen Gegenden des Landes um dieselbe Zeit, gehalten, ihren Sammelpunct bilden, sind nicht sowohl von allgemein musikalischer Bedeutung, als vielmehr blos musikalische Volksfeste. Allein eben im Gebiete des einfachen Liedes und des kräftigen Männergesanges sind am wenigsten die Gefahren zu fürchten, die den Dilettantismus so gerne begleiten, die Gefahr der Verweichlichung, des Mißbrauchs zum Kitzel der Sinnlichkeit, sowie die der Uebertreibung; und wenn jene Vereine der Kunst im großen Ganzen keinen unmittelbaren Nutzen bringen, so fördern sie dieselbe doch beim Volke, ja sie üben auf dieses in der That auch einen wohlthätigen sittlichen Einfluß aus. —

(Schluß folgt.)

Vermischtes.

*** Aus Dresden wird uns das Programm der von Hrn. Franz Brendel beabsichtigten Vorlesungen mitgetheilt. Die erste wird d. 1sten Dec. im Saale des Hotel de Pologne stattsinden und darin Hr. B., wie das Programm sagt, eine Beurtheilung der bisherigen Auffassungsweisen der Musik, eine Kritik der Kritik geben. Die zweite, Donnerstag d. 8ten Dec., zu haltende Vorlesung wird ein übersichtliches Gesammtbild der Geschichte der Tonkunst enthalten. Beide Vorträge zusammen geben eine wesentliche Orientirung über den Verlauf des Ganzen und die Entwickelung der Musik bis auf die gegenwärtige Zeit. Mit der dritten Vorlesung wird die Darstellung der Geschichte selbst beginnen, und hier werden zuerst Gesang-Aufführungen, denen später Orchester- und Pianoforte-Aufführungen folgen sollen, eintreten. Die große Kirchenmusik der päpstlichen Capelle, die Werke von Palestrina, Allegri werden die erste Veranlassung zu größeren praktischen Darstellungen bieten. Hauptpuncte der nachfolgenden Besprechungen werden sein: die Erfindung der Oper und die neapolitanische Kirchenmusik; die große protestantische Kirchenmusik Deutschlands, die Geschichte der deutschen und französischen Oper und zuletzt mit besonderer Ausführlichkeit die neuere Instrumental- und Pianofortemusik. Die Dreissig'sche Akademie, Hr. Musikdirector Otto mit dem Kreuzchor, Hr. Musikdirector Hartung, ein Theil der vorzüglichsten Dilettanten, Dilettantinnen, Künstler und Künstlerinnen haben die Uebernahme der Aufführungen zugesagt. —

*** Die Redaction bekam vor Kurzem von einem jungen Componisten eine Sonate f. Pfte u. Violine im Manuscript zugeschickt, der ein Zeddel mit folgenden Worten beilag: Inhalt der Sonate. 1stes Stück: Versuch ob es mir gelingt, einige Themata's für diese zwei Instrumente zu componiren und durchzuführen. 2tes Stück: Klage über das Mißlingen dieses Versuches. 3tes Stück: Uebermuth, veranlaßt durch den Gedanken, daß dieser Versuch ganz vortrefflich gelungen ist. 4tes Stück: Antrag an die Baronesse von B., ob sie die Dedication dieses Versuches annimmt — sie überlegt — sie zürnt über die Kühnheit meines Antrages — dann aber nimmt sie dieselbe freundlich an. Freudige Aufregung darüber. Mittelsatz. Elegie über so manche vergebliche Bemühung und oftmaliges Verkennen des Künstlers. — Schluß. —

*** Das Journal des Debats erzählt: Am 5ten Nov. ließ Mad. Stolz (die bekannte Sängerin) den Redacteur des Journals „le Musicien" Hrn. Champein wegen eines injuriösen Artikels auf d. 19ten von das Zucht-Polizeigericht laden. Als Tags darauf Hr. Champein die Vorladung wörtlich in seinem Journal abdruckte, stellte Mad. Stolz eine zweite Klage gegen den Redacteur, weil er durch Abdruck der Vorladung gegen das Gesetz gefehlt, und der königl. Procurator lud den Angeklagten nun direct vor die 6te Kammer. Hr. Champein erschien aber nicht. Das Tribunal verdammte hierauf den Abwesenden zu 1 Monat Gefängniß und 500 Frcs. Strafe. Die Verhandlung der ersten Klage steht noch bevor. (In letzterer ist bereits entschieden: der Angeklagte wurde zu einer Entschädigungssumme von 6000 Frcs. an Mad. Stolz, und außerdem zu 2000 Frcs. und vier Monaten Gefängniß verurtheilt.) —

*** In Wien starb vor Kurzem der früher als genialer Mensch und Musiker oft genannte Violinspieler Clement im 58sten Jahre. Die Wiener mus. Zeitg. bringt ein Gedicht: „der alte Musikant", unter dem Clement gemeint sein mag, und darin folgende Strophen: Sein Name war eh'mals hochgeehrt, und große Meister hielten ihn werth. Sie hielten ihn werth, weil nie den Kuß dem Bruder verweigert ein Genius; Und ein Genius war er, hört' auch sein Lauf, dem Rheinstrom gleich, im Sande auf. —

*** Hr. Herrmann Hirschbach giebt in den nächsten Wochen mit Unterstützung der HH. Sachse, Weissenborn, Hunger und Wittmann eine musikalische Soiree, in der einige seiner neuesten Compositionen (Quartett, Quintett ꝛc.) zur Aufführung kommen werden. —

*** Liszt hat nach seiner letzten Anwesenheit in Weimar den Titel eines Großherz. Sachs. Weim. Capellmeisters erhalten. —

*** An Cherubini's Stelle in der französischen Akademie ist Onslow mit 19 Stimmen erwählt worden; Adam erhielt 17. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 46. Den 6. December 1842.

Wie groß du für dich seist, im Ganzen bist du nichtig;
Doch als des Ganzen Glied bist du als kleinstes wichtig.
F. Rückert.

Schwäbische Musikzustände.

(Schluß.)

Gehen wir von den Liederkränzen über auf die höheren Kunstinstitute und Vereine unseres Landes, so findet sich hier freilich bei weitem nicht dieselbe Thätigkeit, wie bei jenen. Wir richten unsere Blicke zuerst auf die Hauptstadt. Stuttgart ist nichts weniger als arm an Tonmitteln. Die K. Hofcapelle mit ihrem Dirigenten ist als ausgezeichnet bekannt, sie zählt manchen weitberühmten Namen unter ihren Mitgliedern; auch unter den Sängern und Sängerinnen des Hoftheaters finden sich schätzbare Künstler (wiewohl in dieser Beziehung noch immer Manches zu wünschen übrig bleibt). Aber trotz dem geschieht von dieser Seite wenig genug für die Hebung der Tonkunst. Was zuförderst die Oper betrifft, so ist der schlechte Stand des Repertoirs sehr zu beklagen. Die Hauptmasse bilden in demselben, von oben herab bevorzugt, neuitalienische Opern; Bellini und Donizetti stehen oben an; schon Rossini ist ein seltener Gast; neben jenen Ersten aber sind am meisten begünstigt die neufranzösischen Auber, Halevy, Adam, weniger Herold. Zuweilen, ein paarmal des Jahres, taucht Meister Mozart auf mit seinem Don Juan, Figaro, Zauberflöte, etwa auch noch mit Titus und der Entführung, von Cosi fan tutte aber und Idomeneo ist Nichts zu hören. Noch seltener als Mozart kommt Weber mit einer seiner 3 Opern auf die Bühne, oder Beethoven mit seinem Fidelio (wird eben jetzt wieder vorbereitet), Cherubini mit dem Wasserträger, Spontini mit Vestalin oder mit Cortez, Winter mit seinem Opferfeste, Paer mit Achill oder Camilla ꝛc., eher noch Boieldieu mit einigen seiner bekanntesten Opern; Gluck, Mehul und viele Andere aber sind seit Jahren ganz verschollen. Was endlich Opern jetzt leben der deutscher Componisten betrifft, so werden solche auch nur spärlich aufgetischt, neue in der Regel erst, nachdem sie die Runde durch ganz Deutschland gemacht. Unter denselben kommen am besten weg Meyerbeer mit seinem Robert (die Hugenotten sind vor etwa einem Monate zum erstenmale, seitdem ungefähr 6mal, gegeben worden), ferner Kreutzer mit dem Nachtlager, Lortzing mit Czar und Zimmermann, auch mit den beiden Schützen; seltener erscheint Marschner mit Vampyr oder mit Templer und Jüdin. Von Sonstigem, was wünschenswerth wäre, läßt sich fast Nichts blicken, und wir erwähnen nur noch, daß von Spohr schon Faust und Jessonda, von Benedict der Zigeunerin Warnung aufgeführt worden sind, und daß auch Lindpaintner's Opern in der Regel geschwind ein- oder ein paarmal über die Bühne gehen, um dann auf lange oder auf immer zu verschwinden. Daß so einige wenige Operncomponisten, und gerade die leichteren und seichteren, vor der größeren Menge gediegenerer so auffallend bevorzugt werden, kann auf den musikalischen Geschmack des Publicums nur einen verderblichen Einfluß äußern, und in der That ist das gewöhnliche Theaterpublicum in Stuttgart sehr verwöhnt. Aber die Anstalt sollte es sich zur Pflicht machen, ihr Publicum anders zu bilden, sie sollte es sich auch zur Pflicht machen, besonders neuere deutsche Componisten von gutem Charakter durch öftere Aufführung ihrer Werke in ihrem Streben zu unterstützen; dies würde der Kunst hohen Nutzen und der Anstalt selbst gewiß in keiner Beziehung Nachtheil bringen, auch nicht in pecuniärer, denn so oft z. B. eine Mozart'sche Oper gegeben wird, ist das Haus gedrängt voll, freilich wohl von einem andern Publicum, als dem gewöhnlichen. —

Was weiterhin die Concertmusik anbelangt, so ist Stuttgart auch hiemit nicht sehr gut bedacht. Das Hauptsächlichste in dieser Beziehung, quantitativ und qualitativ, sind immerhin die Abonnementsconcerte der Hofcapelle, deren den Winter hindurch 12 gegeben werden. Ist schon diese Zahl eine zu kleine, so läßt mehr noch die Wahl der Tonstücke Manches zu wünschen übrig. Unter den Instrumentalstücken sind die Hauptbestandtheile Concerte für einzelne Orchesterinstrumente (selten für Pianoforte), bei deren Wahl natürlich in der Regel mehr auf Gelegenheit zu brilliren, als auf Gediegenheit der Composition gesehen wird; ferner Ouverturen, einmal des Monats etwa auch eine Beethoven'sche oder Mozart'sche Symphonie (Haydn wird schon beinahe verachtet), nie aber ein Quartett oder Quintett ꝛc. für Streichinstrumente oder ein Trio für Pianoforte u. dergl. von einem classischen Meister. Es ist nicht zu entschuldigen, daß mit so herrlichen Mitteln nicht mehr für gute Musik geschieht. Man wird sich auf den Geschmack und die musikalische Bildungsstufe des Publicums berufen. Aber das ist eine schlechte Ausrede! Der Künstler soll das Publicum zu sich heraufziehen, soll den Geschmack desselben bilden. Wie viel in dieser Hinsicht mit der Zeit geschehen kann, davon liegt ein Beispiel sehr nahe: vor nicht viel mehr als 10 Jahren war es noch zu sehen, wie in den Stuttgarter Abonnementsconcerten, sobald eine Beethoven'sche Symphonie die zweite Abtheilung bildete, der Saal sich zur Hälfte leerte; jetzt hört man eine solche wenigstens an, ja man hört sie zum Theil gern und strebt sie zu verstehen. Fahre man doch fort, das Publicum so zu heben! Was die Vocalsachen betrifft, die in diesen Concerten zu Gehör gebracht werden, so sind dies meist Scenen aus Opern, zum Theil aus solchen, an denen man sich schon im Theater satt und übersatt gehört hat, zum Theil, was sehr lobenswerth ist, auch aus solchen, die dort selten oder nie gegeben werden, weiterhin auch Lieder, deren Begleitung für Orchester arrangirt ist (warum dies? ist denn nicht die Clavierbegleitung für das eigentliche Lied die passendste? aber freilich, in unserer Zeit muß Alles übertrieben sein!), endlich einzelne Nummern, Arien oder Chöre ꝛc., aus Oratorien. Größere Vocalwerke werden sehr selten aufgeführt, in der Regel nur am Ende des Concertcyclus ein Oratorium, etwa Haydn's Schöpfung oder auch Mozart's Requiem, große Mannigfaltigkeit herrscht hier nicht. Daß neben diesen Abonnements-Concerten dann und wann andere Concerte ähnlicher Art gegeben werden, theils von Mitgliedern der Hofcapelle und des Hoftheaters, theils von Dilettanten mit Zuziehung jener, verdient immerhin Anerkennung. Aber höchst beklagenswerth ist es, daß die schönen Kräfte Stuttgarts so sehr zersplittert sind, und nur selten zeigen, wie viel sie in ihrer Vereinigung vermögen (wie z. B. vor einem Jahre, wo zur Feier des Regierungsjubiläums unsers Königs Haydn's Schöpfung von dem K. Orchester- und Opernpersonal und mehr als 300 Dilettanten äußerst gelungen aufgeführt wurde); es ist besonders zu bedauern, daß nicht, wie in andern bedeutenden Städten, ein großer Verein zur öffentlichen Aufführung von Oratorien und anderen Werken der Art besteht; denn kleine Privat-Zirkel, welche solche Werke, wenn auch zuweilen öffentlich, mit Clavierbegleitung aufführen, sind zwar einiger Ersatz (und ein sehr dankenswerther), aber keineswegs genügend. Endlich liegt auch die Kirchenmusik in Stuttgart ziemlich im Argen. Nur in der Schloßkirche, zuweilen auch in der katholischen Kirche, kommen Aufführungen mit Orchester vor, auf die aber bei weitem nicht der gehörige Fleiß verwandt wird; in den Hauptkirchen sind nur Choräle und einfache Figuralgesänge, von Privatvereinen vorgetragen, zu hören.

Wenn nun, wie wir gesehen haben, in der Hauptstadt trotz so bedeutender Mittel doch verhältnißmäßig wenig ausgerichtet wird, so wird man von den übrigen Theilen des Landes, das nur wenige bedeutendere Städte hat, vollends keine großen Erwartungen hegen. Doch läßt sich oft die Erfahrung machen, daß gerade in kleineren Städten ein wärmeres, thätigeres, einigeres Interesse für Kunstgegenstände herrscht, als in größeren, wo die Kräfte so leicht zersplittern. Und in der That zeigt sich auch in manchen Städten Würtembergs ein erfreuliches Streben, wenn es gleich nicht überall mit dem gewünschten und verdienten Erfolge gekrönt wird. Abgesehen von den schon erwähnten Liederkränzen, sind an vielen Orten größere oder kleinere gemischte Gesangvereine zu treffen, die es sich zur Aufgabe machen, theils einzelne kleinere Tonstücke, theils ganze Oratorien u. dgl., auch wohl Opern auszuführen. Dagegen sind Vereine für Instrumentalmusik eine Seltenheit, weil nur wenige Dilettanten sich mit Orchesterinstrumenten abgeben, und es tritt dadurch der doppelte Mangel ein, einmal, daß selbstständige Instrumentalwerke nicht zur Ausführung kommen, und sodann, daß sich jene Vereine für Oratorien und Opern mit der Clavierbegleitung begnügen müssen. Eben jener Umstand hemmt auch den höheren Aufschwung der Kirchenmusik, an deren Verbesserung, oder Einführung jedoch, was das Vocale betrifft, die Liederkränze und die gemischten Singvereine wacker arbeiten, und zwar mit solchem Erfolge, daß mehrere Gemeinden des Landes schon einen allgemeinen vierstimmigen Kirchengesang haben (die Einführung eines solchen bildet eben jetzt, bei der bevorstehenden Abfassung eines neuen Choralbuchs, eine Hauptstreitfrage). Um uns kurz zu fassen, erwähnen wir im Einzelnen nur das Bedeutendste, was außerhalb Stuttgart in der Musik geleistet wird. In Ulm besteht eine Singakademie, deren Chor etwa 70 Personen stark ist, und welche, in Verbindung mit

einem aus den dortigen Militairmusikern gezogenen tüchtigen Orchester, jährlich 2 bis 3 Aufführungen von Oratorien oder Opern veranstaltet. Leider findet die Sache bei dem Publicum nicht genug Anklang, auch werden dem Vereine durch die Intriguen des mit ihm verfeindeten Liederkranzes manche schöne Kräfte entzogen; um so mehr aber ist der uneigennützige und unerschrockene Eifer des wackern Musikdirectors anzuerkennen, welcher aller Hindernisse ungeachtet schon viel Gutes geleistet hat. Beliebter, wenn gleich weniger gediegen, sind die Aufführungen meist französischer und neuitalienischer Opern, welche eine Theatergesellschaft den Winter hindurch wöchentlich veranstaltet. Lobenswerth sind noch die gut besetzten sonntäglichen Kirchenmusiken im Münster. Heilbronn besitzt zwar, so viel Ref. bekannt ist, keine stehenden Vereine für höhere Musik, doch gelingt es den Bemühungen einzelner tüchtiger Männer, nicht selten kleinere oder größere Aufführungen zu Stande zu bringen. Das Bedeutendste, was in der letzten Zeit geleistet worden, ist die vor 2 Jahren zur Einleitung des dortigen Liederfestes veranstaltete Aufführung des ersten Theils von Mendelssohn's Paulus, bei welcher, mit Zuziehung einer Anzahl fremder Sänger und Instrumentisten und unter der Leitung des Musikdirectors Hetsch in Heidelberg, eines Würtembergers, ein Chor von etwa 120, und ein Orchester von etwa 50 Personen thätig war, und welche, einige Soloparthieen ausgenommen, in jeder Beziehung gelungen genannt werden konnte. In Tübingen ist das Hauptinstitut, der sogenannte Oratorienverein, welcher mit einem Chore von ungefähr 60 Personen jährlich 4 bis 6 Oratorien, Cantaten u. dgl. unter Clavierbegleitung einstudirt und immerhin Lobenswerthes leistet, während jedoch mehr Fleiß und Genauigkeit in der Einübung, so wie größere Sicherheit und Energie in der Leitung den Verein gewiß heben würden. Hinsichtlich der Instrumentalmusik ließe sich von einer so stark besetzten Universitätsstadt weit mehr erwarten, als in Tübingen gegenwärtig geschieht: theils fehlt es wirklich an genug tüchtigen Instrumentisten, theils aber trägt die auffallende Lauheit, mit der die Sache behandelt wird, Schuld an dem schlechten Stande derselben. Eben diese geringe Ausbildung der Instrumentalmusik aber ist eine Hauptschwäche des schwäbischen Musiklebens überhaupt. Wir können einen Grnnd davon suchen in der so allgemeinen und sich so thätig erweisenden Liebe zum Gesange; so wenig diese an sich zu mißbilligen ist, so wenig ist es dagegen wünschenswerth, daß sie zur Einseitigkeit werde und von der andern Seite der ausübenden Musik abziehe. Denn ohne Instrumentalmusik ist keine Vollendung der Tonkunst möglich! Und so könnte es auch für unser Land nur von dem größten Nutzen sein, wenn auch dieses Feld der Musik besser angebaut würde. Es sollten überall, wo sich einiger Erfolg voraussehen ließe, wenn auch mit anfänglichen Schwierigkeiten, Instrumentalvereine gegründet werden, wie es die Gesangvereine schon sind. Nur dann wäre es auch möglich, nicht mehr blos Liederfeste zu feiern, in denen nur eine Gattung der Musik und auf einer untergeordneten Stufe repräsentirt wird, sondern, wie uns hierin viele andere Länder mit ihrem Beispiele schon vorangegangen sind, wahre Musikfeste, durch welche die Tonkunst in höherer Vollendung und in ihrem ganzen Umfange in Saft und Blut des Volkes übergeht.

Ehe wir unsere Darstellung der schwäbischen Musikzustände schließen, dürfen wir nicht vergessen, eine literarische Erscheinung zu würdigen, welche auf dieselben bedeutenden Einfluß zu gewinnen verspricht. Es ist dies das seit Anfang dieses Jahres erscheinende, von Alois Schmitt in Cannstatt redigirte „musikalische Volksblatt, vorzugsweise für Dilettanten, mit besonderer Rücksicht auf Singvereine, Liederkränze und Volkslehrer." Es kann dem Blatte nicht einfallen wollen, sich mit anderen, für Künstler und Kunstgelehrte geschriebenen Zeitschriften in eine Reihe zu stellen, es darf daher auch nicht nach einer Vergleichung mit solchen beurtheilt werden; sein Zweck ist vielmehr hauptsächlich, die Dilettanten (zunächst die Würtembergs) zu belehren, ihnen die rechte musikalische Gesinnung, Achtung vor der Heiligkeit der Tonkunst einzuflößen, ihren Geschmack und ihr Urtheil zu bilden, ihre Kenntnisse zu bereichern, ihnen in all' ihrem musikalischen Treiben mit Rath und That an die Hand zu gehen — und auf diesen Zweck hat es, von außen wenig unterstützt, bis jetzt gewissenhaft hingearbeitet. Ob dieser Zweck auch ein vernünftiger, ein nützlicher sei, wer wollte das bezweifeln? Beklagen sich ja doch so Viele über den jetzigen Dilettantismus als eine Ursache des Verfalls der Tonkunst; und wenn diese die Sache auch übertreiben, hat sich nicht in der That schon mancher achtungswerthe Künstler gezwungen geglaubt, statt seinem Genius dem Willen der Masse zu gehorchen, der sinnlichen Richtung der letztern das Wahre und Ewige der Kunst zu opfern? Wenn dies der Fall ist, sollte es dann nicht Pflicht sein, auch nach dieser Seite hin nach Kräften zum Besten der Kunst zu arbeiten? Ja gewiß, die Hebung des Dilettantismus kann, wenn sie in rechter Art geschieht, wenn die Steigerung nicht blos eine quantitative, sondern zugleich eine qualitative ist, nur höchst erfreuliche Folgen haben, sie wird ein starkes Mittel sein gegen das Herabsinken und Gemeinwerden der Tonkunst, und es ist zu wünschen und zu hoffen, daß hiezu Jeder, der dazu berufen ist, mit Wort und That sein Scherflein beitragen werde.

Anfangs November 1842.

F.

Mehrstimmige Gesänge.

Das Charakteristische deutscher Musik ist ihr Reichthum in allen Formen. Es giebt kein Feld derselben, wo sie nicht Meisterwerke besäße. Und glänzt 'mal eine Zeit gerade nicht durch die hervorragenden Eigenschaften ihrer Kunstleistungen, so doch durch die Fülle derselben. So arbeitet denn auch gegenwärtig, wo keine Beethoven'schen Symphonieen und Sonaten geschrieben werden, ein zahlreiches, fleißiges Völkchen von Liedercomponisten, unabgeschreckt durch die böse Miene der vom steten Einerlei ermüdeten Kritik rüstig fort. Nun weiß man, wie sehr der Männergesang sich von der Herrschaft der weiblichen Oberstimmen neuerer Zeit emancipirt, ja in großen Werken, wie Oratorien, ein ganz selbstständig durchgeführtes Leben versucht hat. Es ist zu zweifeln, ob durch diesen aufgezwungenen Mangel der Kunst wirklicher Gewinn geworden; desto nützlicher erwies sich wegen der zunehmenden Anzahl der Liedertafeln, eine Vermehrung des vierstimmigen Männergesangschatzes. Jede Bereicherung dieses Faches wird den Vereinen willkommen sein. Es giebt nicht viel des Ausgezeichneten darin. Sehen wir also erst an, was von derartigen Leistungen bereits vorliegt.

Zuvörderst 3 Hefte (Op. 64, 65, 66. München, Falter u. Sohn) von Franz Lachner. Es ist doch hübsch, einen bekannten Namen zu haben; Publicum, Sänger, Kritiker, alles greift zuerst nach den Werken des geltenden Mannes, mag auch der innere Werth derselben sein, welcher er wolle. Damit wollen wir nicht sagen, daß in den 3 Heften gar nichts zu Beachtendes enthalten sei; doch wird man dem Componisten nicht nachrühmen können, seine Erfindung zeichne sich aus. Seinen Melodieen fehlt der Zauberduft der Poesie, welcher gerade bei vielen Texten, die er gewählt, nothwendig ist. Im Launigen spricht er uns mehr an als im Empfindungsvollen. Es ist auch leichter. Einigemal begegneten uns bei so geringem Inhalte auffallende Reminiscenzen aus Beethoven; z. B. in dem ersten Gesange des dritten Heftes, dessen Melodie auch ungeschickt ist. Doch man weiß, wie ein Componist von Lachner's Art, Ruf und Stellung dergleichen Sachen abfaßt. Da wird wenig auf die eigne Stimmung gesehen. Es soll ja nichts dem Innern Entquollenes sein, sondern nur ein Gelegenheitswerk, ein Product der Geschicklichkeit, und dafür mag es gelten.

Noch liegen uns zwei Hefte aus dem Süden vor: eins von Julius André (Op. 13. Zürich, Gebr. Hug), 6 Lieder für Männerchor enthaltend, und eins von Max Kunz (Op. 4, München bei Aibl). Der Erste, welcher meist Texte von Körner componirt, ist auch noch kein Tyrtäus. Ein Stück klingt lange noch nicht kräftig und entschlossen, weil es so darüber steht und in C-Dur geht. Nirgends hat man sich mehr als bei Volksthümlichem in Acht zu nehmen, daß man nicht trivial oder doch gewöhnlich wird. Das Letztere ist dem Verfasser begegnet. Wir finden weder in seinem Aufruf, noch in seinem „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit", und eben so wenig in den andern Stücken, deutliche Spuren besonders bemerkenswerthen Talents. Auch von Hrn. Max Kunz läßt sich nicht sagen, daß er bis jetzt im Melodischen und Harmonischen etwas über das Gewöhnliche leiste. Ja, sein dritter Gesang läßt uns einigen Zweifel gegen sein Talent überhaupt fassen, bis wir entschieden Besseres von ihm erblicken. Ob der Schlußdreiklang des ersten Stücks absichtlich kein Terz hat? Wenigstens können wir das Komische darin nicht finden.

Wenden wir uns nun zu dem, was der Norden bescheert hat.

Herr Floboard Geyer, Verfasser der bepreisten und vielbesprochenen Altcomposition, giebt 3 Lieder (Op. 7. Berlin, Trautwein) von Kletke. Nach dem, was vorliegt, müssen wir uns zu seinen Gegnern zählen. Es sind wunderliche Compositionen. So Mißlungenes sahen wir selten. Die ganz unmotivirte Wiederholung fast jedes Wortes, die Pedanterie, der Ungeschmack, das Ungeschick in Erfindung und Ausführung, der Mangel alles natürlichen Gefühls läßt uns Hrn. Geyer als eine ziemlich unmusikalische Natur erscheinen. Es ist hart, so was sagen zu müssen; aber der Verfasser ist wahrscheinlich noch jung, und daher sehr zu wünschen, daß er davon abstehe, sich und Andere mit dergleichen Erzeugnissen zu täuschen. Belege zu unserm Urtheile liefert fast jede Zeile seiner ihm offenbar mühevollen Arbeit. Auf diese müssen wir daher verweisen. Wir wünschten nur, es läge uns ein größeres Instrumentalwerk des Hrn. Geyer vor, wo wir ihm dann Schritt vor Schritt seinen falschen Weg zeigen würden. —

H. H.

(Schluß folgt.)

Notiz.

*** Auf dem königl. Theater in Berlin soll nun auch die Medea des Euripides zur Aufführung kommen und Spohr um die Composition der Chöre ersucht worden sein. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 47. Den 9. December 1842.

Ganz allein durch Aufklärung der Vergangenheit läßt sich die Gegenwart begreifen.

Göthe.

Aeltere Gesangmusik.

Solo- und Chor-Gesänge aus Marcello's Psalmen, nach Giustiniani's Dichtung in's Deutsche übertragen von Dr. Carl Grüneisen, bearbeitet und instrumentirt von Peter Lindpaintner. Partitur und Clavierauszug *). —

Marcello's Psalmen sind heut zu Tage zwar nicht ganz und gar vergessen, auf keinen Fall bei echten Künstlern, sie sind aber doch, vor der unermeßlichen Fluth moderner Tonwerke und vor den uns näher liegenden unter den älteren, besonders für das größere musikalische Publicum sehr in den Hintergrund zu stehen gekommen. Daß sie aber eine solche Vernachlässigung nicht verdienen, vielmehr, wie sie zur Zeit ihres Erscheinens überall mit Begeisterung aufgenommen worden, so auch jetzt noch und für alle Zeiten eines ehrenvollen Platzes im Gebiete der Kirchenmusik würdig sind, darüber wird wohl unter Kennern nur eine Stimme sein. Es kann daher nicht anders als ein höchst verdienstliches Werk genannt werden, wenn in unserer Zeit Etwas dafür gethan wird, die allgemeine Aufmerksamkeit auf so beachtenswerthe Kunstproducte zu lenken; und daß die oben angeführte Bearbeitung von Gesängen aus jenen Psalmen hierzu nicht wenig beitragen werde, dies ist des Ref. feste Ueberzeugung. Daß uns jedoch in dem oben angeführten Werke eine Bearbeitung geboten wird, nicht das Original selbst in unveränderter Gestalt, dies könnte einer Rechtfertigung bedürfen, besonders für diejenigen, welche, veranlaßt durch die schreckliche Arrangirsucht unserer Tage, in ihrem Eifer und ihrer Pietät zu weit gehen und jegliche Bearbeitung fremder, besonders älterer Tonwerke abominiren, ohne zu bedenken, daß eine solche oft durch die Verhältnisse der Zeit geboten und, des Wesentlichen jener Werke unbeschadet, möglich ist. Der hauptsächlichste Grund nun, durch welchen eine Bearbeitung der Marcello'schen Psalmen erforderlich wird, wenn dieselben für unsere Zeit allgemein brauchbar werden sollen, ist folgender. Marcello beschränkte sich bei der Begleitung der Singstimmen fast überall auf eine Baßstimme für Cembalo oder Orgel (selten beziffert), zugleich etwa für Violoncell und Contrabaß; weitere Instrumentalstimmen sind nur selten beigesetzt, wohl nur aus dem äußeren Grunde, um, bei der damaligen geringeren Anzahl und Ausbildung der Tonmittel, dem Werke den Vorzug leichterer Ausführbarkeit und dadurch die Möglichkeit weiterer Verbreitung zu verschaffen. Jene Cembal- oder Orgelbegleitung aber hatte nicht blos die Aufgabe, ihre Baßstimme zu spielen, oder etwa die Akkorde dazu einfach anzugeben, sie sollte vielmehr, besonders wo die Singstimmen pausiren, über ihrem Basse eine ordentliche Melodie mit einem interessanten harmonischen Stimmgewebe ausführen, eine Art der Begleitung, welche zu jener Zeit sehr häufig war, bei uns aber abgekommen ist. Für unsere Zeit ist es nothwendig, daß dem begleitenden Instrumente seine Rolle vollständig und genau, nicht blos in allgemeinen Umrissen vorgeschrieben werde: es bedarf also einmal, wo dasselbe wirklich nur begleitend ist, der Ergänzung zweckgemäßer, sich dem Gegebenen genau anschließender Begleitungsstimmen, natürlich nicht in so trockener Weise, wie es bei'm Generalbaßspielen geschieht, sondern, je nachdem es die Sache erfordert, rhythmisch, harmonisch, melodisch belebter u. s. f.; bei denjenigen Stellen aber, wo das Instrument selbststän-

*) Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis 4 Thlr. —

dig, ohne Singstimmen, auftritt, muß die Melodie selbst mit der Harmonie aus den übrigen Theilen des Tonstücks auf vernunftgemäße Weise ergänzt werden. Ist nun die Instrumentalparthie einmal festgesetzt, so liegt es nahe, dieselbe nicht mehr auf Orgel oder Pianoforte zu beschränken, sondern sie für das Orchester einzurichten und an ihr alle Instrumente Theil nehmen zu lassen, je nachdem sie da oder dort eben nöthig und passend sind. Denn außerdem, daß dies, mit feinem Tact ausgeführt, die Wirkung nur erhöhen kann, verleiht es ja auch solchen Werken für unsere Zeit eine mannigfaltigere und allgemeinere Brauchbarkeit. — Was nun die nach den dargelegten Rücksichten unternommene Lindpaintner'sche Bearbeitung betrifft, so muß ihr im Allgemeinen das Lob gespendet werden, daß sie mit großer Sorgfalt, Umsicht und Discretion ausgeführt ist, daß sie das Wesentliche, Charakteristische des Originals nirgends verloren gehen läßt, sondern vielmehr klar und deutlich heraushebt. Das Gegebene, die Singstimmen und den begleitenden Baß, hat Lindpaintner fast überall im Wesentlichen getreu beibehalten. Einzelne Abänderungen, z. B. die Vermehrung der Stimmzahl in einigen Chören, die Vertheilung einzelner Parthieen an andere Stimmen, so wie Erweiterungen und Abkürzungen, besonders die Zusetzung und Erweiterung von Ritornellen, erscheinen in der Regel gehörig motivirt, und ohne Nachtheil, meist zum Vortheil für das Ganze. Hiervon ist jedoch auszunehmen eine Aenderung Nr. 7. Hier knüpft Herr Lindpaintner nach dem eigentlichen Schlusse des Chors, um die Wiederholung desselben, welche er beabsichtigt, einzuführen, einen Theil des im Originale folgenden Recitativs an, doch nicht als Recitativ, sondern (wie dies aus der in der Bearbeitung gewählten Begleitungsform deutlich erhellt) streng im Tacte gesungen. Wie schrecklich steif und unnatürlich dies klingt, besonders nach dem vorhergegangenen fließenden Chore, läßt sich leicht denken und muß auch dem auffallen, der das Original nicht kennt. Wodurch die theilweise Abänderung des Gesanges an eben dieser Stelle begründet ist, läßt sich ebenfalls nicht einsehen, es wird durch dieselbe weder eine bessere Declamation, noch stärkerer Ausdruck erreicht, noch auch jener Mißgriff weniger auffallend gemacht. — Die von Lindpaintner gegebene Harmonisirung ist überall ganz sachgemäß, wohl nicht viel anders, als sie sich Marcello selbst gedacht hat, das Uebrige in der Begleitung ebenfalls sehr sorgsam, fein und discret gearbeitet. Die Instrumentirung ist trefflich, besonders zu rühmen die schöne Anwendung in Zusammenstellung der Violen, Violoncelle, des Bassetthorns u. s. f. in sanfteren Stücken; in einigen Chören ist jedoch wohl zu viel Aufwand mit Instrumenten gemacht, wie in Nr. 5. Auch der unterlegte Clavierauszug ist sorgfältig ausgearbeitet; eine kleine Nachlässigkeit jedoch findet sich in demselben in Nr. 1, S. 5, untere Hälfte des letzten Tactes, die gleiche S. 6, untere Hälfte, Tact 2. In der deutschen Uebersetzung des Urtextes, welche im Ganzen sehr gelungen zu nennen ist, wäre nur an einigen Stellen noch geschicktere Unterlegung des Textes, oder bessere Anpassung desselben an den musikalischen Rhythmus zu wünschen: in Nr. 10. z. B., S. 66, Tact 7, (später wiederholt) läßt die Accentuation des Wortes „Zufriedenheit" sehr übel; eben so S. 70, Tact 1: „im vollen Chor" und Aehnliches.

Noch hält es Ref. nicht für überflüssig, auf die Wahl der Tonstücke in unserer Bearbeitung aufmerksam zu machen. Es sind 12 Stücke gegeben, Arien, Duette, Terzette, Chöre mit und ohne Soli, lauter einzelne Sätze aus Marcello's Psalmen, deren einer oft 10 und mehr Sätze enthält. Gegen die Auswahl dieser Stücke an und für sich läßt sich wohl nicht viel einwenden, sie sind alle mehr oder minder trefflich, ausgenommen die Arie Nr. 2, in der das erste Adagio durch seine unklare rhythmische Anordnung etwas schleppend wird, und das Allegro steif und ohne allen Schwung ist, so wie der Chor Nr. 5, dessen ersterer, größerer Theil von dem Vorwurfe der Mattigkeit und Trivialität in der That nicht freizusprechen ist. Allein warum giebt man uns blos einzelne Sätze, lauter Bruchstücke, die zwar musikalisch in sich abgeschlossen sind, aber doch, aus ihrem Zusammenhange gerissen, nicht im rechten Lichte erscheinen? Der allzugroße Umfang vieler Psalmen ist kein hinreichender Grund für diese Maßregel: für Musikvereine sind im Gegentheil größere zusammenhängende Tonwerke brauchbarer als einzelne kleine Stücke; wo aber letztere gewünscht werden, wie zum kirchlichen Gebrauche, da könnte Jeder selbst einzelne Sätze auswählen. Und in der That, es sind unter Marcello's Psalmen viele zu finden, die wohl werth wären, ganz bearbeitet zu werden. Vielleicht gefällt es Hrn. Lindpaintner, hierauf Rücksicht zu nehmen, wenn er, was wir angelegentlichst wünschen, seine Bearbeitungen aus Marcello künftig fortsetzt.

T. J. F.

Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds,

d. 21. Novbr.

Ouverture zum Sommernachtstraum von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Scene und Arie aus: „Nitocri" von Mercadante, ges. von Frl. Schloß. — Große Sonate für das Pianof. zu 4 Händen von Moscheles, vorgetr. von Fr. Dr. Clara Schumann und Hrn. Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy. — Duett aus: „Generentola" von Rossini, ges. von Frl. Schloß und Hrn. Montrésor. — Ouverture, Gesänge und Entre-Acts zu Göthe's Egmont, von Beethoven. Das die Musikstücke verbindende Gedicht von

Rosengeil, gesprochen von Mad. Dessoir, die Gesangpartthie vorgetr. von Frl. Schloß. —

Die heutige Leistung des Frl. Schloß müssen wir, wenn wir im Allegro der Arie einige Schwebungen in der Intonation abrechnen, als eine in jeder Beziehung vollendete bezeichnen. Ihr Vortrag war eben so elegant, als sauber und innig, und insbesondere der des Andante, in dem auch der strengste Kritiker vergeblich nach einem Grund zum Vorwurf würde gelauscht haben. Die Künstlerin hat damit auf's neue ihr erfolgreiches Streben glänzend documentirt, und uns zugleich die Ueberzeugung aufgedrängt, daß die italienische Musik bis jetzt ihren Fähigkeiten am meisten zusagt.

Der Vortrag der Sonate gewährte einen hohen Genuß. Natürlich, wenn zwei solche Kunstgrößen, in denen sich Kraft und Zartheit so innig paaren, zusammenwirken, da muß es auch wohl einen seltnen Klang geben.

Das Duett aus „Cenerentola" eignet sich nicht besonders für den Concertsaal, denn mit der theatralischen Scene, aus der es hervorgeht, verliert es seine etwaige Bedeutung. — Doch wurde es gut gesungen, und befanden sich die Vortragenden auf sicherem, heimischen Boden. — Es ist die Meinung oft ausgesprochen worden, Beethoven sei nur in seinen Instrumentalcompositionen, wo seine Phantasie zügellos ihren ungehinderten Flug nehmen konnte, der Große, Gewaltige; wo ihn aber das Wort gewissermaßen beschränkt und gefesselt, und er vorgeschriebene Affecte und Leidenschaften zu zeichnen gehabt, da sei er minder glücklich. — Diese Ansicht haben wir nie theilen können, und ist nach unserm Sinne z. B. Beethoven's Fidelio keiner andern Oper nur im geringsten nachzusetzen. Ja, wir sind im Gegentheil der Meinung, daß diese Oper so tief und ergreifend wahr aus dem menschlichen Gefühle geschöpft und so dramatisch kraftvoll ist, und dabei so wenig vom eigentlichen Zeitgeschmacke an sich hat, daß sie stets über demselben bleiben, und weniger wie irgend eine andere Oper der Veraltung unterworfen sein wird. Und doch hat Beethoven nicht nur die vorgeschriebenen Affecte, sondern sogar die Worte durchaus geachtet, wovon seine musterhafte Declamation im Fidelio das Zeugniß giebt, und dürfte ein Nachweis vom Gegentheil unmöglich sein. Daß er die Aufgabe für den Sänger je zuweilen, und besonders in geistiger Beziehung, ein wenig hoch gestellt, ist allerdings wahr, aber wer mag ihm daraus einen Vorwurf machen! Hätte Beethoven aber auch keinen Fidelio geschrieben, seine Musik zum Egmont muß ihn den größten dramatischen Componisten gleichstellen! Welches Verständniß! Welche Wahrheit in diesen Tönen! Mit welcher unfehlbaren Sicherheit sind die Scenen, wo der Dichter aufhört, von ihm erfaßt, um den Zuhörer in der Dichtung weiter zu führen. Ich erinnere nur an den dritten Entreeact, an die Musik, nachdem Clärchen das Gift genommen, an die Traummusik und die schließende Siegessymphonie. Wo findet sich in der musikalisch-dramatischen Literatur eine psychologische oder dramatische Schilderung, die wahrer, tiefer, poetischer wäre! Der Einwand, daß diese Schilderungen auch rein instrumentalisch sind, kann hier nicht gelten, denn Beethoven hatte den Zwang der Dichtung und speciell den der Scenen, welchen er mit einer Treue und Enthaltsamkeit, und dabei mit einer Innigkeit gefolgt ist, die unsre höchste Bewunderung in Anspruch nimmt. Ich habe einmal einen in der musikalischen Welt hochgeachteten Kritiker über Beethoven die Meinung aussprechen hören, als habe es diesem an eigentlicher Bildung gefehlt, und folgerte er seine Ansicht aus dem Umstande, daß Beethoven ihm einen Operntext mit dem Bemerken zurückgeschickt habe: „er verstehe ihn nicht". Letzteres mag wahr sein; wer kann denn Alles in der Welt verstehen! aber daraus eine solche Folgerung zu ziehen, ist absonderlich! Den Göthe hat Beethoven wenigstens verstanden, und seine Musik auf eine Weise in dessen Dichtung hineingewirkt, als wäre Beides aus einer Seele gekommen, und bin ich des Glaubens, daß nur Beethoven eine Musik zum „Faust" hätte schreiben können, die mit der Dichtung auf gleicher Höhe geschwebt. —

Frl. Schloß ging einmal aus sich heraus, und sang ihre Lieder mit besonderem Feuer und Leben. Namentlich gelang ihr das erste recht wohl. Zum zweiten gehört allerdings ein Funken Beethoven'schen Geistes; wir haben es noch nie vollkommen genügend gehört. Die Recitirung des Gedichtes ist wohl für ein männliches Organ geeigneter.

Mendelssohn's geist- und poesiereiche Ouverture wurde mit einer Zartheit und Präcision ausgeführt, wie es selten vorkommen dürfte. —

3.

Aus N. Moriani's Leben. *)

— Moriani war zum Sänger geboren; und wie feindlich auch alle äußeren Lebensverhältnisse seinem Talente entgegentraten, es mußte seine Rechte geltend machen. Durch den unabänderlichen Willen eines strengen Vaters zu dem Studium der Rechte bestimmt, konnte ihn keiner der berühmten Lehrer der Hochschule zu Pisa fesseln, und die Beredsamkeit des ausgezeichneten Criminalisten Carmigrani vermehrte nur den Kampf zwischen der Pflicht, die ihm Pietät für den Vater

*) Obige Notizen sind einer kürzlich in Riga bei G. F. Häcker erschienenen französischen Broschure: Au Bord de la Baltique von Delatre entlehnt, welche, nächst einer kleinen Sammlung von Dichtungen, Fragmente einer „Voyage musical" enthält, deren baldiges Erscheinen unter Begünstigung J. Königl. Hoheit der Prinzessin Amalie von Sachsen zum Besten eines milden Zweckes angekündigt ist. —

zum Gegenstande des Ernstes, und zwischen der Neigung, die ihm des Herzens Zug zum Gegenstande der glühendsten Begeisterung gemacht hatte. War es Wunder, daß der junge Student seine ersten Ferien dazu benutzte, einen der bedeutendsten Musiklehrer in Florenz um Unterricht im Gesange anzugehen. Und was war der Erfolg? — Niedergeschlagen verließ er des Lehrers Haus, mit zertrümmerten Hoffnungen kehrte er nach Pisa zurück und mied in düsterer Zurückgezogenheit alle Gesellschaften, denn jener Lehrer hatte ihm wohlmeinend gerathen, sich den Sänger aus dem Sinne zu schlagen und bei den Rechtswissenschaften zu bleiben. Es war einer von den Lehrern, die dem Schlendrian huldigen und bei vermeinter Unfehlbarkeit ihres Urtheils sich oft nur mit oberflächlicher Prüfung begnügen. Moriani hatte noch keine schulgerechte Stimme und wurde nicht verstanden. Aber anstatt sich nun einzig seiner Wissenschaft zu widmen, vernachlässigte er sie mehr als je und trieb mit desto größerem Eifer Musik. Die Vorlesungen besuchte er fast gar nicht mehr, aber im Theater fehlte er keinen Abend; und als er im Winter 1829 einst den berühmten Bianchi in der Arie: „Sentì o Roma" hörte, rief er, begeistert von dem gewaltigen Eindrucke des Gesanges, aus: „Et moi aussi, je serai chanteur!" Aber wie das anfangen? Schon war er 22 Jahr alt, hatte beinahe 4 Jahre lang studirt und sollte bald Doctor werden. Da galt es Eile. Ein Zufall ward Vermittler. Der Gesangmeister Ruga hörte ihn eines Abends unter einer Schaar fröhlicher Gesellen singen und faßte im Augenblick den Entschluß, ihn auszubilden. Er konnte und wollte diesem cararischen Marmor ein Canova sein, und aus dem zwar rohen, doch edlen Stoffe einen Apollo formen.

Des Meisters Anerbieten, so sehr es auch, wie leicht zu erwarten, mit dem größten Enthusiasmus von Moriani aufgenommen wurde, forderte ihn doch zu einem härteren Kampfe heraus, als er je bestanden. Es war die Liebe zu einem schönen Mädchen, deren siegreiche Gewalt sich ihm in ihrer ganzen Bedeutung offenbaren sollte. Als Doctor der Rechte und Advocat konnte er binnen Monaten sich am Ziele seiner Sehnsucht als glücklicher Gatte sehen, während ihm als Sänger, mit dem A B C der Kunst beginnend, jenes Ziel auf Jahre hinausgesteckt wurde.

Endlich siegte die Kunst über die Liebe. Nach drei Jahren entließ der Meister Ruga seinen Schüler Moriani, seine Freude, seinen Stolz. Mutter und Geliebte drangen nun in ihn, sich nur dem Kirchengesange zu widmen, da beide, vielleicht in gleichem Grade, aber aus verschiedenen Beweggründen, von den schönen Sängerinnen und Schauspielerinnen für den 25jährigen Mann fürchteten. War Moriani früher nur von Florenz nach Pisa und von dort zurück gereist, so stand ihm jetzt die weite Welt offen. Schön und jugendlich kräftig, mit einem reichen Herzen voll Liebe und mit wenig Geld in der Tasche, aber einer Stimme ohne Gleichen, verließ er Eltern und Geliebte in der schönsten Jahreszeit für Italien, im Herbste, trunken dem Zauber der herrlichen Natur sich hingebend. So kommt er nach Mailand. Wohlgemuth stellt er sich dem Theaterdirector vor; doch was soll diesem der junge Sänger ohne Namen und Protection? — Er weist Moriani's Antrag zurück. So lebensübermuthig vorher, so niedergeschlagen war er jetzt. Sollte er nach Florenz zurückkehren und des Vaters Willkommen: „ich habe es vorhergesagt!" vernehmen? — Da, in der größten Bedrängniß, erhielt er einen Brief mit der Aufforderung, in einem zu mildem Zwecke veranstalteten Concert in dem Theater della Scala aufzutreten. Moriani lebt wieder auf. Ob sich auch Keiner außer dem alten Musikdirector Rolla um ihn kümmert, singt er doch die schöne Arie: „l'amo, l'amo e m'è più cara etc." und entzückt alle Herzen mit seiner frischen, klangvollen und jugendlichen Stimme. Der Beifall, mit dem man ihn überschüttet, macht ihn befangen. Er weiß nicht, soll er die einstudirte Schlußcadenz singen oder nicht. Seiner selbst nicht ganz mächtig singt er sie, wie es ihm eben beikommt, improvisirend. Die Zuhörer sind außer sich, der Triumph ist vollständig. Die gewaltige Anstrengung, und wohl noch mehr die vorhergegangene Spannung hatten eben so eine Ohnmacht, in die er kurz nach Beendigung der Arie fiel, als der glänzende Erfolg ein Engagement von Seiten des Impressario zur Folge. Jetzt ist er Niemandem mehr unbekannt, und vor der Welt ist der Name Moriani ein gefeierter. —

Vermischtes.

*** Singekränzchen, Componisten, überhaupt Alle, die Musik und Dichtkunst lieben, machen wir auf das eben bei Breitkopf und Härtel erschienene Liederbuch des deutschen Volkes aufmerksam, wohl das reichste, schöngeordnetste und zugleich billigste, was bis jetzt existirt. Ueber die Entstehung klärt eine vorzüglich geschriebene Vorrede auf, an deren Schluß es heißt: „Es sollte hier ein weltliches Gesangbuch des deutschen Volkes gegeben werden, als ursprünglich gedichtet vom Volksgeist selbst, der sein tiefstes Freud und Leid, sein Lieben und Hassen, seine Weisheit und frohe Thorheit in tausend Liedern der Natur- und Kunstpoesie ausgesprochen hat, wie in diesem Spiegel im Wiederhall sich selbst zu begrüßen und seines reichen Lebens froh zu werden". Das Liederbuch bringt hierauf, in sinniger Folge vom Kinderlied bis zum geistlichen Lied, den ganzen Schatz heran, im Ganzen 1116. Die Ausstattung ist ausgezeichnet, und der Preis, — 15 Ngr. — wohl der billigste, der überhaupt je auf ein Buch solchen Umfanges gestellt worden; es sollte in keinem Hause, keiner Familie fehlen. —

*** Hummel's Sohn hat eine Oper: Alor oder die Schlacht der Ungarn bei Merseburg, geschrieben, die ehestens in Weimar zur Aufführung kommen soll. — In München wurde d. 28sten Novbr. zum erstenmal: die Schweden vor Prag, große Oper v. Capellm. Röder, gegeben; sie hat, den Zeitungsberichten zufolge, einen glänzenden Succes gehabt. —

*** Da die Angaben über Johann Sebast. Bach's Sterbetag von einander abweichen, so können wir aus einem officiellen Actenstück, das auf dem Leipziger Rathhause liegt, mittheilen, daß Bach am 28sten Juli 1750 Abends 8 Uhr verschieden ist. —

*** Ernst hat in Frankfurt fünf Concerte im Theater gegeben, darunter auch eines für die Mozartstiftung. Zuletzt waren ebenda die Geschwister Milanollo angekommen, von denen namentlich Therese zur Bewunderung hinriß. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 11.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

December. № 11. 1842.

Die

Kunst-, Musikalien- u. Landkartenhandlung

von

Johann Hoffmann in Prag,

eifrigst bemüht, dem Publikum die neuesten böhmischen Original-Tanzweisen bieten zu können, die keineswegs mit den unter dem falschen Titel „Polka“ in anderen Provinzen und Ländern erschienenen uncharakteristischen Tänzen zu verwechseln sind, macht die Freunde dieser beliebten National-Tanzcompositionen aufmerksam, dass in ihrem Verlage

sechzehn neue Polka's,

nach den sechzehn Kreisen Böhmens benannt, welche sie repräsentiren, erschienen sind, die von den Ersten in diesem Genre renomirten Componisten, wie Labitzky, Liehmann, Hilmar u. s. w. verfasst, jene heimathlichen, milden, sanften, tanzeinladenden Klänge ausströmen, die ihren Ruf weit bis in's Ausland verbreiteten.

Diese echten 16 National-Polkas bilden die fünf mit einem charakteristischen Titel versehenen Sammlungen.

Erste Sammlung.

„Heitrer Sinn“

enthält:

Kauřimer Polka,
Klattauer —
Ellbogner —

von

Joseph Labitzky,
83. Werk.

Für das Pianoforte 30 kr.
Für das Pianof. zu 4 Händen 45 kr.
Für das Orchester 2 fl. 30 kr.

Zweite Sammlung.

„Die fröhlichen Stunden“

enthält:

Berauner Polka v. Fr. Pelz.
Königgrätzer Polka v. Fr. Hilmar.
Leitmeritzer Polka v. Fr. Hilmar.
4. Werk.

Für das Pianoforte 30 kr.

Dritte Sammlung.

„Reunion“

enthält:

Bidschower Polka,
Rakonitzer Polka,
Saazer Polka,

von

Jos. Straka.

Für das Pianoforte 30 kr.

Vierte Sammlung.

„Die Unermüdlichen“

enthält:

Pilsner Polka,
Budweiser Polka,
Prachiner Polka,

von

Jos. Liehmann.

Für das Pianoforte 30 kr.

Fünfte Sammlung.

„Das Rosenkörbchen“

enthält:

Bunzlauer Polka v. Fr. Pelz.
Chrudimer Polka v. Fr. Budinsky.
Czaslauer Polka v. J. S. Prochaska, j.
Taborer Polka v. Louis Peschke.

Für das Pianoforte 45 kr.

An diese vorzügliche Sammlung echter Original-National-Polka schliesst sich der von dem k. ständischen Tanzmeister

Herrn *Johann Raab*

neu erfundene und componirte böhmische Nationaltanz

Huldigung den Böhmen!

„Slowanka“

Böhmischer Nationaltanz.

Für das Pianoforte (Preis 30 kr.)

an, der bereits von allen Tanzmeistern angenommen und eingeübt, gelehrt wird, und sich einer solchen ausserordentlichen Beliebtheit und lebhaften Aufnahme erfreut, dass er im heurigen Carneval einer zu den ersten Favorit-Tänzen gehören wird.

Correcte Abschriften der Polka's für das Orchester.

Pelz F.	Berauner Polka . .	1 Fl.
Hilmar Fr.	Königgrätzer Polka	1 „
———	Leitmeritzer —	1 „
Straka Jos.	Bidschower —	1 „
———	Rakonitzer —	1 „
———	Saazer —	1 „
Liehmann Jos.	Pilsner —	1 „
———	Budweiser —	1 „
———	Prachiner —	1 „
Pelz Fr.	Bunzlauer —	1 „
Budinsky Fr.	Chrudimer —	1 „
Prochaska J. S. j.	Czaslauer —	1 „
Peschke L.	Taborer —	1 „
Raab Joh.	Slowanka . . .	2 „

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 48. Den 13. December 1842.

Was du gestern frisch gesungen,
Ist doch heute schon verklungen,
Und bei'm letzten Klange schreit
Alle Welt nach Neuigkeit.

v. Eichendorff.

Mehrstimmige Gesänge.

(Schluß.)

Natürlicher componirt Julius Schladebach. Seine beiden Hefte (Op. 7 u. 9. Berlin, Challier u. Comp.) enthalten 17 Gesänge für 4 Männerstimmen, und für Sopran, Tenor, Alt und Baß. Nach den Geyer'schen machen sie einen ordentlich wohlthätigen Eindruck, obgleich wir nicht behaupten könnten, daß sie ein von der Natur außerordentlich bevorzugtes Musiktalent offenbaren; es fehlt nicht an den bekannten melodischen Wendungen und Phrasen, dennoch behaupten sie das Verdienst, sich einfach zu geben. Der Verfasser ist vielleicht eine stille, vom Gewühle der Welt, von der zerstörenden, aber auch erregenden Gewalt des Schicksals unberührte Natur. Wenigstens spricht eine solche ruhige, milde Beschaulichkeit aus seinen Tönen. Ob er sich weiter entwickeln, einst mehr als Dilettantisches geben wird und kann, das vermag nur die Zukunft zu entscheiden. An Fähigkeit fehlt es ihm gewiß nicht; nicht wenige seiner Gesänge werden ansprechen, und wer dürfte aus zwei so kleinen Werken die ganze Kraft und Zukunft des Componisten vorhersagen?

Das Verdienst natürlicher Einfachheit haben die drei vierstimmigen Männergesänge von Kempt (Op. 2. Leipzig, Whistling). Freilich können, wie in allen andern Dingen, auch in der Kunst Natürlichkeit und Gewöhnlichkeit leicht in einander übergehen.

Auch H. Petschke, dessen sechs Gesänge für Männerchor (Op. 10. Breitkopf u. Härtel) im gesellschaftlichen Kreise sich wirksam erzeigen werden, ist Dilettant. Man kann von keinem derselben irgend was Schlechtes sagen. Sein „Jägers Lust" hat viel Frische. Das Grablied, hier als Gebet aufgefaßt, konnte wohl auch tiefer gegeben werden. Nr. 5 u. 6. scheinen uns genügender im Ausdrucke.

Des Kronprinzen von Hannover 3 Lieder für 4 Männerstimmen (Breitkopf u. Härtel) wollen ungefähr aus demselben Gesichtspuncte beurtheilt sein, wie manche Romane schriftstellerischer Standesfrauen unserer Gegenwart. Aber so viel Interesse wie ein Buch vermag auch die größte Composition nicht zu erregen. Jedenfalls ist es erfreulich, einen so Hochgestellten der Musik sich zuwenden zu sehen. Und wahrlich, unsere Kunst ist es werth. Die Unverständigen, Unwissenden aber, welche die Instrumentalmusik immer nur als müßige Musik schmähen, mögen sich erinnern, daß ein Held wie Friedrich der Zweite, ihr begeisterter Freund und Ausüber war, mögen dann verstummen und ihr eignes Nichts fühlen. Die vorliegenden Lieder zu kritisiren kann unsere Absicht nicht sein; aber wir dürfen aufrichtig von ihnen sagen, daß, wenn sie sich auch nicht leicht singen lassen, sie doch überall einen sorgsamen Fleiß verrathen. Das Jägerlied und die Betende sind geglückter als das Gedicht von Ernst Schulze, das schon eine erhöhtere Stimmung voraussetzte.

Von H. Truhn liegt uns ein Heft komischer Lieder für 4 Männerstimmen (Op. 36. Berlin, Schlesinger) und der Gesang der Nixen, Poesie von Eichendorff, für vier weibliche Stimmen und begleitenden Solosopran, 2 Soprane und Alt (Op. 44. Leipzig, Whistling) vor. Ein Liedercomponist, der mit seiner Opuszahl so weit

vorgerückt, ist, wie anzunehmen, dem Publicum einerseits zu hinlänglich bekannt, andrerseits zu fertig mit sich, als daß die Kritik auf ihn und seine Erzeugnisse Einfluß haben könnte. Daß der Verfasser dieser Compositionen der Sache in seiner Art mächtig ist, war schon öfters in diesen Blättern erwähnt worden, und wird durch beide Hefte wiederum bewährt. Die komischen Lieder (Prinz Eugen zu Reutlingen und Rataplan) werden beim Vortrage sich wirksam zeigen. Auch sein Gesang der Nixen zeigt, daß der Verfasser sich vom Gewöhnlichen entfernt zu halten weiß. Es ist dieselbe Weise, die wir aus andern ernsten Arbeiten desselben schon kennen, und hier paßt der Stoff zur Behandlung. Daß H. Truhn absichtlich, wo kein Grund vorhanden, so offenbare, hervorklingende Quintenparalellen macht, soll vielleicht nur seinen Trotz gegen Philiströses darthun.

L. Huth's komisches Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Begleit. des Pianoforte (Op. 27. Berlin, Schlesinger) „die beiden Angeführten" zeigt Geschick und Fähigkeit für dergleichen, und mag geselligen Kreisen empfohlen sein.

Hier schließen wir unsere Revue. —

H. H.

Aus Paris.

[Adam's König v. Yvetot. — Die Pariser Kritik.]

Beranger dichtete einst seinen Roi d'Yvetot. Damals wohnte er noch nicht in Fontainebleau unter den Flügeln des königlichen Adlers. Die Zeit ändert viel, sie hat Beranger, sie hat den „König von Yvetot" geändert. — Aus dem Chanson hat die Firma Leuven und Brunswick eine dreiactige komische Oper gemacht, d. h. sie hat dem Musikfabrikanten Adam Gelegenheit gegeben, seine Waare anzubringen. Und er hat's gethan, er hat auf den Markt in der Opéra comique gebracht Altes und Neues, echte Chansonmusik einer früheren Zeit und Chalet, Postillon de Longjumeau in neuer Ausgabe. Und das Publicum kauft und freut sich seines Kaufs. Und die Journale preisen an und loben die Waare des Fabrikanten. Nur ein einziges, la Gazette musicale, setzt aus, und will die Waare gehaltlos finden. — Willst du wissen, warum diese Zeitung tadelt, wo sie sonst gelobt hat? Wenn du Freude darüber empfunden hast, daß dem Flachen in Paris noch eine Stimme entgegentritt, so mag sie dauern; ich will dir den Glauben an die Unparteilichkeit der hiesigen musikalischen Kritik nicht rauben. Ich weiß nicht, ob ich Recht habe, aber mir will die deutsche Kritik bei Beurtheilung eines Werkes weit einiger erscheinen, als die hiesige. Wenn man z. B. die Zeitung von Schlesinger (la Gazette musicale) zur Hand nimmt, und liest: In der neulichen Aufführung der „Königin von Cypern" glänzten Duprez und Mad. Stoltz, und gaben auf's Neue Gelegenheit, dieses schöne Werk kennen zu lernen", während die France musical berichtet, daß viele habitués das Theater verlassen hätten, weil Mad. Stolz aus dem Detoniren und Falschsingen nicht herausgekommen wäre, — so muß man sich in der That wundern, wie ein Factum in den beiden Hauptorganen der hiesigen musikalischen Kritik auf so verschiedene Weise berichtet werden kann. Man wird unwillkürlich daran erinnert, daß der Herausgeber der Gazette musicale der Verleger jener Oper von Halevy ist. — Wenn in Deutschland ein Werk von einem Journale schlecht genannt wird, so wird dasselbe sicher von einem andern nicht gut befunden werden; man ist in Deutschland in literarischen und künstlerischen Dingen noch nicht so weit gekommen, das Publicum auf die Weise blind zu machen, indem man ihm zuruft: Sei blind! Man umgeht, man giebt sich die Mühe zu beweisen, zu deuteln. Hier ist das anders. Jules Janin ist im Stande, eine dramatische Piece ein Meisterwerk zu nennen, selbst wenn er sie gesehen hat, während sie von einem minder frechen Journalisten als schülerhaft bezeichnet wird. So wurde die neue Arbeit der Herren Leuven und Brunswick im Charivari und Commerce stark gelobt, während der Feuilletonist des National dieselbe, indem er „die Hand auf's Herz legt", stark tadelt. Sollten die Kritiker in den beiden ersteren Journalen nicht die Hand auf's Herz gelegt haben?

De Beriot scheint sich nicht entschließen zu können, Baillot in seinem Amte zu folgen. Sonderbar! —

Joachim Fels.

Concert von Mad. Sophie Schröder,

K. Hofschauspielerin aus München,

d. 26. Novbr.

Ouverture von F. Mendelssohn-Bartholdy. — „Frühlingsfeier," Gedicht von Klopstock, vorgetr. von Mad. Sophie Schröder. — Arie aus der Oper „Rienzi" von Richard Wagner, vorgetr von Mad. Schröder-Devrient. — „Lenore" von Bürger, vorgetr. von Mad. Sophie Schröder. — Duett aus „der Templer und die Jüdin" von Marschner, vorgetr. von Mad. Schröder-Devrient und Hrn Tichatschek. — Concert für Pianof., comp. und vorgetr. von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Arie aus „Rienzi" von R. Wagner, vorgetr. von Hrn. Tichatschek. — „Die Glocke" Gedicht von Schiller, vorgetr. von Mad. S. Schröder. — Lieder, vorgetr. von Mad Schröder-Devrient. —

Nachdem der Leser aus dem Programm ersehen, welche Kräfte in diesem Concerte zusammenwirkten, ist die Bemerkung, daß dasselbe von höchstem Interesse war,

und wahre Hochgenüsse bot, kaum noch nöthig. Kennt doch fast die ganze civilisirte Welt diese Namen und bei einem guten Theile derselben knüpfen sich Kunsterinnerungen der edelsten Art daran. Einige allgemeine Umrisse der gebotenen Productionen werden darum auch genügen. Mad. Sophie Schröder ist seit einer Reihe von Jahren als die größte tragische Schauspielerin anerkannt, deren Kunstgebilde bis jetzt unerreicht geblieben sind. Nicht minder groß und unübertrefflich zeigte sie sich heute in der Recitation der oben angeführten Gedichte. Welche noch jugendliche Kraft und Zartheit in ihrem Organe, und welche tiefe Empfindung und dramatische Gewalt in ihrem Vortrage neben der subtilsten Entfaltung und geistigen Erschöpfung ihres Gegenstandes; dabei die sicherste Beherrschung, die nirgend ein Zuviel noch ein Zuwenig zuläßt. Man vergißt, daß eine bereits betagte Frau vor uns steht, und wird von höchster Bewunderung erfüllt, wie ihr kräftiger Geist des alternden Körpers spottet, und mit unwiderstehlicher Gewalt die Gemüther beherrscht. Der Beifall des Publicums war enthusiastisch. Daß sich aber zum ehrenden Empfange der großen Künstlerin keine Hand rührte, berichten wir nicht ohne Beschämung, und mag jeder Leser privatim seine Glossen darüber machen.

Mad. Schröder-Devrient, wie bekannt die Tochter der ersteren, ist hier stets ein hochwillkommener Gast, dessen Leistungen auch mit immer neuen Reizen geschmückt sind. Vorzugsweise waren es heute die Lieder von Schubert und Weber, mit denen sie zum höchsten Entzücken hinriß, und in deren Vortrage sie kaum zu übertreffen sein dürfte. Eben so ist Hr. Tichatschek durch erfolgreiche Gastspiele dem hiesigen Publikum schon im hohen Grade schätzenswerth geworden, und seine, namentlich in den höheren Tönen, wahrhaft herrliche Stimme, die von bedeutendem Talent und künstlerischer Bildung unterstützt wird, verfehlte auch heute die günstigste Wirkung nicht. — Hr. Dr. Mendelssohn-Bartholdy spielte sein wunderschönes Concert in D-Moll. Wie oft auch schon in diesen Blättern über dessen Spiel gesprochen worden, so ist es doch eben nicht möglich, dasselbe durch Worte erschöpfend zur vollkommenen Anschauung zu bringen, weil der Meister auf jener Zinne der Vollendung steht, an die keine Worte mehr hinanreichen. Ein besonderes Interesse hatten für uns die Piecen aus Richard Wagner's „Rienzi", jener Oper, die in Dresden mit so entschiedenem Erfolge gegeben ist. Wir können uns über diese Proben allerdings kein eigentliches Urtheil erlauben, weil dabei nicht abzusehen ist, wie dieselben im Zusammenhange und auf der Scene, für die sie berechnet sind, wirken; noch weniger dürfen wir von denselben auf das Ganze schließen; aber wir haben wenigstens einen ungefähren Begriff von der Schreibweise des Componisten bekommen, mit dem jedoch der Oeffentlichkeit nicht gedient sein kann. Wir wollen daher nur unserer Pflicht genügen und einfach das Factum mittheilen, daß die vorgetragenen Piecen keine besondere Wirkung hervorbrachten. Die Ouverture, womit das Concert eröffnet wurde, ist von Mendelssohn zu dem Schauspiele „Ruy Blas" geschrieben; sie ist voll Leben und Effect und dem Zwecke vollkommen entsprechend, weicht jedoch im Styl von dem bekannten Ouverturenquartett des Meisters gänzlich ab, und verräth ihn nur in einzelnen Zügen und Wendungen. —

Z.

Concert von Theodor Döhler,

Pianist S. Königl. Hoheit des Herzogs von Lucca,

d. 28. Novbr.

Phantasie über Thema's aus „Wilhelm Tell", comp. und vorgetr. vom Concertgeber. — Romanze aus „Adèle de Foix" von Reissiger, ges. von Mad. Schröder-Devrient. — Notturno in Des-Dur, Etude in D-Moll, Andante und Triller-Etude, comp und vorgetr. vom Concertgeber. — Große Caprice über Themen aus „Guido und Ginevra", comp. und vorgetr. vom Concertgeber. — Lieder von Fr. Schubert, ges. von Mad. Schröder-Devrient. — Ballade und Tarantella, comp. und vorgetr. vom Concertgeber. —

Hr. Th. Döhler machte vor 6 bis 7 Jahren, als er zuletzt in Norddeutschland concertirte, einiges Aufsehen; doch hat seit seiner Abwesenheit sich die Kunstscene bedeutend verändert, und es sind Pianofortevirtuosen auf derselben erschienen, als: Liszt, Thalberg, Henselt u. A., die ihn in jeder Beziehung überragen. Wir können zwar nicht in Abrede stellen, daß der Künstler hinsichtlich der Virtuosität bemerkbare Fortschritte gemacht und darin eine bedeutende Stufe erreicht hat. Nichts destoweniger müssen wir ihm das Prädicat eines Künstlers ersten Ranges versagen, da seinem Spiele die Originalität, ja selbst eine charakteristische Eigenthümlichkeit fehlt, und er vielmehr nur den Spuren Anderer gefolgt ist, ohne dieselben zu erreichen, geschweige denn zu überholen. Eine specielle Entfaltung seiner Eigenschaften können wir uns demnach ersparen, da mit der Bemerkung, daß Hr. Döhler in moderner, oft besprochener Weise recht elegant und mit vieler Bravour spielt, seine Charakteristik erschöpft ist. Seine Compositionen halten sich mit seinem Spiele auf gleicher Stufe, sie bestehen in gewöhnlicher Bearbeitung von Opernthemen u. dgl. mehr, und entbehren bei aller Geschicklichkeit jeder originalen Schöpfungskraft.

Mad. Schröder-Devrient sang die sehr gefällige und melodische Romanze aus Reissigers Adèle de Foix mit dem tiefsten Gefühle und dem ihr eigenthümlichen

Reize des Vortrags, und entzückte mit derselben wie mit den Liedern von Schubert die kleine Versammlung auf's höchste. —

Z.

Reflexion.

Musik sollte nur dann und wann ertönen, wie das Geläute einer Sonntagsglocke, die zum Gebete ruft, wie die Töne einer Schalmei bei'm Sonnenuntergange. Die Weihe der Musik möchte schon verloren gegangen sein, nur der Zufall führt sie noch herbei. Es ist gar selten, daß die Musik Saiten in uns berührt, welche die Organisation erschüttern machen, man empfindet jetzt mehr äußerlich als innerlich. Nur dann und wann, in der Ebene oder in den Bergen, im Hause oder außerhalb, wenn uns die kleinen Leiden oder Freuden unsers Ichs überkommen, wenn wir eines Ueberraschtseins fähig sind — dann bringt die Musik in unser Herz, dann übt sie die Weihe auf uns aus. Aber wie selten können wir überrascht werden! Ist es doch, als gäbe es für den Menschen keine Zukunft! Der Gemüther hat sich eine gewisse Voraussicht bemächtigt, etwas, das doch sonst nur bei den Alten heimisch war. Diese Voraussicht nimmt natürlich alles Interesse an dem Neuen vorweg, sie giebt dem Herzen keine Spannkraft, sie tödtet den letzten Funken der Poesie in den Gemüthern. Wie natürlich, daß man unter solchen Umständen die Musik zur Wissenschaft gemacht hat, wie natürlich, daß die Virtuosität so weit gediehen ist. Je reicher wir an Virtuosen sind, desto ärmer sind wir an Musik. Daher ist es ein untröstliches Zeichen, daß sich an den Schweif der Virtuosen immer neue Gestalten anreihen. Das wird so lange dauern, bis Einer von so schwerem Gewichte kommt, der alle Andern mit sich herabzieht. Je mehr Virtuosen wir haben, desto öfters wird Musik gemacht, entweder alte, oder neue, die zur alten nichts hinzuträgt; denn die Virtuosität kann nichts Neues produciren, das von wesentlichem Einfluß auf den Geist, auf das Wesen der Musik sein könnte. Auf dem Gipfel der Virtuosität angelangt, hat uns in der Regel schon der musikalische Genius verlassen. Die Vergangenheit unserer heutigen Virtuosität ist die Arbeit, an der die Hand größeren Antheil hat, als der Kopf. Die musikalische Gegenwart versinnlicht sich mir oft in einer großen Werkstätte verschiedener Gewerbe, in welcher die verschiedenen Instrumente zum Arbeiten ein solches Getöse verursachen, daß man darüber zu keinem Urtheil über das Fertige gelangen kann. Man macht zu viel Musik, man kömmt darüber zu keinem Genuß. Man fängt nicht zur rechten Zeit an, man hört nicht zur rechten Zeit auf. Ein späteres Zeitalter wird wahrscheinlich begreifen können, warum unser heutiges diejenige Kunst, welche den reinsten, schönsten Genuß gewährt, zum Ungenuß herausgebildet hat. —

Joachim Fels.

Vermischtes.

*** Aus einem Briefe aus Zwickau: — Die Einweihung der neuen Orgel unsrer Hauptkirche fand am 27sten Novbr. unter angemessener Feierlichkeit statt, zu welcher vorzugsweise die edle Musica beitrug. Bei'm Weihgottesdienst kam unter Direction des MD. Schulze ein Eybler'sches Kyrie und der 150ste Psalm v. Berner zur Aufführung. Die Orgelbegleitung zu dieser Musik, wie zu der großen nachmittägigen Aufführung, spielte Hr. Seminarlehrer Schulze aus Plauen, ein höchst bescheidener, liebenswürdiger, und seiner Sache sicherer Mann. Die große Aufführung begann 4 Uhr bei schön erleuchteter Kirche vor einem zahlreichen Publicum. Unsere herrliche Kirche prangte da mit dem pompösen, reich vergoldeten Prospectus der neuen Orgel, und ihrem majestätischen Gewölbe im vollsten Glanze. Aufgeführt wurden der 103te Psalm v. Naumann, und der Lobgesang v. Mendelssohn. Sänger und Instrumentalisten wirkten mit begeisterter Liebe mit, so daß die Aufführung wohl eine der gelungensten, die man je hier gehört. Die Solopartheien sangen Frl. Rosalie Schulze, die höchst talentvolle Tochter unsers Musikdirectors, und einige ausgezeichnete Dilettanten. Im Ganzen wirkten 150. Die Einnahme war für die Abgebrannten in Sayda. —

*** Das Denkmal, das Mendelssohn's Pietät dem Andenken J. S. Bach's bestimmt, ist beinahe ganz vollendet. Es steht unmittelbar unter den Fenstern der Eckstube in der Thomasschule, in der Bach gewohnt hat. Die Enthüllung wird wahrscheinlich an Bach's Geburtstage, den 23sten März, Frühlings Anfang, stattfinden. —

*** Die Partitur der neusten Symphonie Spohr's: Irdisches und Göttliches, ist in sehr schöner Ausgabe bei Schuberth u. Comp. in Hamburg so eben erschienen. Ueber das Werk später ausführlich. —

*** Wir können vorläufig mittheilen, daß Se. Maj. der König von Sachsen die Errichtung eines Bildungsinstitutes für Musik in Leipzig genehmigt, und eine bedeutende Summe — ein Legat des verst. Hofrath Blümner, dessen Verwaltung in die Hände Sr. Majestät gelegt ist, — zu diesem Zwecke bewilligt hat. —

*** Die Symphonieaufführungen der Berliner Capelle haben so großen Anklang im Publicum gefunden, daß man einen zweiten Cyklus geben wird. —

Geschäftsnotizen. September: 1. Paris, v. H. — 3. Helmstädt, Anonym. Wie alles Anonyme, ohne Wirkung. — 5. Braunschweig, v. F. Freuen uns d. Offenheit. — Hamburg, v. C. — 6. Tübingen, v. F. — 12. Dresden, v. S. — 15. Zwönitz, v. K. — 18. Copenhagen, v. L. — London, v. P. — Wien, v. S. — Dresden, v. S. — 19. Darmstadt, v. J. St. — Paris, v. H. — Wien, v. F. Gruß. — 20. Münster, v. K. — 22. Grätz, v. S. — Fulda, v. H. Nicht zur Aufnahme passend. — 24. Trier, v. C. — 26. Frankfurt, v. G. — 27. Zwickau, v. K. Fr. Gr. — 28. Erfurt, v. d. S. Mus. — 30. Weimar, v. St. — Paris, v. H. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 49. Den 16. December 1842.

Jedes Alter der Welt giebt ander Gebild ihr, die Zeiten
Wachsen heran und werfen die Form wie veraltet Gewand ab.
O nur der Geist, die Wahrheit in ihr, dies nur, was von Gott kommt,
Wiedergehet zu Gott, das Göttliche nur ist das Ew'ge.
F. v. Sonnenberg.

Das moderne Pianoforte.

Das Pianoforte gehört zu den wichtigsten Musikorganen und verdient diese Anerkennung nicht nur wegen seiner Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von andern Instrumenten, wegen seiner allgemeinen Verbreitung und Benutzung, sondern vorzüglich, weil der musikalische Schöpfungsgeist ihm eine überreiche Fülle von Ideen übertragen, ihm eine tief bedeutungsvolle künstlerische Weihe ertheilt hat. Der musikalische Charakter eines Zeitraums wird sich deshalb in der Handhabung dieses Instrumentes von producirenden und reproducirenden Künstlern deutlich an den Tag legen; seine historische Entwickelung muß, in sofern sie nicht blos vom mechanischen Standpuncte ausgeht, einer allgemeinen Geschichte der Musik parallel laufen und einen unentbehrlichen Theil derselben ausmachen. Umgekehrt läßt sich von dem Zustande unserer Kunst überhaupt auf das Pianoforte schließen. Die Vervollkommnung des Instrumentes in der neueren Zeit, die bedeutende Erweiterung seiner technischen und mechanischen Mittel ist keinesweges eine zufällige Erscheinug, sondern steht mit der Individualität des modernen Musikwesens in einem nothwendigen, innerem Zusammenhange. Unsere Betrachtungen werden also vorläufig einen allgemeinen Charakter annehmen. —

Ein Blick in die Geschichte zeigt uns, daß die Entwicklung der Tonkunst sowohl ihren geistigen Inhalt, wie ihr sinnliches Material, und endlich beide Seiten in ihrer Wechselbeziehung auf einander betrifft. Dieser Eintheilung gemäß ergeben sich in gedrängter Uebersicht folgende charakteristische Merkmale der neuesten Zeit.

Der Inhalt der Musik, und namentlich der instrumentalen, welche wir hier vorzugsweise zu berücksichtigen haben, sucht sich in unseren Tagen einen bestimmten, gegenständlichen Boden zu gewinnen und aus der reinen Subjectivität herauszutreten. Wir machen diese Wahrnehmung schon an Beethoven, der vielen seiner Werke, z. B. der Pastoralsymphonie, mehreren Ouverturen rc. bestimmte Anschauungen zu Grunde legte und ihnen dadurch den lebendigen Ausdruck einer Begebenheit, einer Handlung gab. Da finden wir nicht mehr jene reine Innerlichkeit Mozart's und Haydn's, die, mit sich selbst zufrieden, nur sich wollend, allein unser Herz in Anspruch nahm; die Musik strebt weiter; sie will nicht blos das Gefühl befriedigen, sie bricht sich selbst bis zur Objectivität der Vorstellung Bahn. Dieses dramatische Wesen (wenn man den nicht ganz passenden Ausdruck in Ermangelung eines bessern gelten lassen will), dieses Streben nach Veranschaulichung ist in den Schöpfungen mehrerer Zeitgenossen unverkennbar, obgleich es freilich der Beethoven'schen Großartigkeit entlehnt und nicht selten zu Irrthümern und Abwegen Veranlassung gegeben hat. Die jetzigen Componisten lieben die musikalische Malerei, in Unterlegung specieller Ideen, wie wir an der Ueberschrift und dem Motto vieler Tonstücke sehen, und diese Richtung ist durchaus zu billigen, so lange die Musik im Stande bleibt, derartige Vorstellungen auszudrücken, z. B. in den drei(?) Mendelssohn'schen Ouverturen: Sommernachtstraum, Fingalshöhle, Meeresstille und Glückliche Fahrt. Wenn

dagegen Hr. Berlioz in einer seiner Symphonieen unter Anderem auch Romeo's Bauchgrimmen durch ein klägliches Wühlen der Instrumente im Orchester darstellt; oder wenn ein anderer Componist in einem Quartettsatze malen will, wie Göthe, sich seiner Jugendphantasie erinnernd, aufruft: „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten", so ist das: „bedauerlichste Unzulänglichkeit!"

Das musikalische Material, das Klang- und Tonwesen hat gegenwärtig eine hohe Stufe der Entwicklung erreicht. Je nachdem sich die Instrumente allmälig vermehrten und verbesserten, die technische Fertigkeit sich steigerte und verfeinerte, die Componisten und Musikdirectoren bedeutendere Mittel in Anspruch nahmen, die musikalischen Aufführungen sich vervielfältigten, an Pracht und Großartigkeit wetteiferten: gewann das sinnliche Element mehr und mehr Geltung und usurpirte in vielen Erzeugnissen unserer Tage leider die Alleinherrschaft. Mit diesem „leider" beseufzen wir nicht etwa den Fortschritt der Tonkunst, welcher eine gleichmäßige Ausbildung ihrer materiellen Seite nothwendig erfordert; denn sonst müßten wir, um consequent zu bleiben, eben so sehr bedauern, daß z. B. Mozart und Haydn ein reicheres, blühenderes Orchester haben, als Bach und Händel. In der Selbstsucht und buhlerischen Koketterie des Klanges aber, wie sie uns bei den meisten neueren Italienern und Franzosen entgegentritt, da liegt das Beklagenswerthe, da das Falsche, da das Richtige, das mit der Zeit in sich selber zu Grunde geht.

Das Verhältniß des Materials zum Inhalte wird, wie wir aus dem Vorhergehenden schließen können, kein eben günstiges sein. Der geistige Gehalt der modernen Composition tritt der neuen, charakteristischen Gestaltung des Klanges gegenüber in den Hintergrund, erscheint kleinlich und unbedeutend. Wir besitzen eine Menge talentvoller, gewandter, in jeder Hinsicht tüchtig ausgerüsteter Tonkünstler, und doch keine großartigen, durchgreifenden, Epoche machenden Ideen. Aber darum unbekümmert feiert das sinnliche Behagen, die musikalische Gourmandise täglich ihre glänzenden Feste. —

So viel im Allgemeinen. Die Anwendung auf das Pianoforte ist nun leicht. Die höhere Berechtigung des Klanges wird sich theils in der mechanischen Vervollkommnung des Instruments, theils in der Steigerung der Virtuosität, endlich, zugleich mit Berücksichtigung des musikalischen Inhalts, in der Eigenthümlichkeit des Vortrags und der Composition an den Tag legen.

Unser Pianoforte ist bekanntlich eine Verbesserung des alten Claviers, welches den Ton durch Metallstäbchen, die in eine zugespitzte Fläche ausliefen und sowohl die Saite in Schwingung versetzten, als ihr das richtige Maaß absteckten, erzeugte. An die Stelle dieser Stäbchen traten die Hämmer, deren rasches Zurückprallen nach dem Anschlage die freie Vibration der Saite begünstigt. Wenn man sich jetzt des zirpenden und näselnden Klanges der Claviere erinnert, so erstaunt man, daß die früheren Componisten dem Instrumente so viel Interesse abgewannen, ihm in ihren Werken so viel Liebe zuwandten. Die erste Vervollkommnung der Mechanik zog alle andern in rascher Folge nach sich. Man erfand die bessere Form des Flügels; man erhöhte die Kraft und Fülle des Tons durch größere Zahl und festeres Material der Saiten, durch stärkere Hämmer und dauerhafteren Bau; man erweiterte endlich den Umfang des Instruments nach der Höhe und Tiefe bis zu den äußersten Grenzen der Vernehmbarkeit. Mit den Pedalen erreichte man die Wunderwirkungen der Harmonie von dem wildesten Tosen und Brausen bis zu dem zarten, ersterbenden Verklingen. Eben so wurde es der Melodie möglich, sich vielseitiger und reicher zu entfalten, mit dem Gesange in langgetragenen Tönen zu wetteifern und die überhandnehmende Fluth der Begleitung kühn zu beherrschen.

Hinter dieser mechanischen Vervollkommnung blieb die Kunst des Pianofortespieles nicht zurück. Nicht genug, daß sie fast Gemeingut geworden ist und Unzählige, der Mode huldigend, ihr Fleiß und Zeit zuwenden, um ihr Scherflein darzubringen, seien es auch nur die Scherben der Stümperhaftigkeit und Mittelmäßigkeit; nicht genug, daß Alles geschieht, um den langweiligen Weg zur technischen Fertigkeit möglichst zu verkürzen und amusant zu machen, daß aller Orten neue Methoden, Pianoforteschulen, instructive Uebungsstücke &c. wie Pilze aus dem Boden wachsen: es zeigen zugleich begabte Künstler den glänzenden Gipfel von Virtuosität; sie steigern ihre Mittel bis zum Schrankenlosen, zum Ungemessenen. Die weiteste Ausdehnung der Hand, wie das rascheste Arpeggio bringen einen ungleich reicheren harmonischen Vollklang hervor, wie früher; eine geschickte Anwendung des Pedals vermittelt die Höhe mit der Tiefe, so daß der Spieler stets den ganzen Umfang des Instruments beherrscht; ein gewandtes Abwechseln, ein Ueber- und Ineinandergreifen der Hände, ein von allen Fesseln befreiter Fingersatz, endlich die egale Kraft des Anschlages und eine äußerste Volubilität, der selbst ein geübtes Ohr mit Mühe folgt, macht dem Virtuosen auch das unmöglich Scheinende möglich; er braucht sich nichts mehr zu versagen und kann mit seinem Instrumente fast das Orchester in die Schranken fordern. — Welche wunderbaren Effecte, rufen wir staunend aus, stehen einem solchen Manne zu Gebote? Beherrscht er nicht, gleich einem Fürsten, die Geister der Musik und die Herzen der Menschen? Hält er nicht den Schlüssel zu den verborgensten Geheimnissen der Innerlichkeit in Händen? —

Doch unsere Zeit glaubt nicht mehr an Zauberer und derartige Monologe bilden nicht die Vorbereitung zu einem modernen Concert. Dies hat jedoch sein Gutes und bewahrt häufig vor bitterer Täuschung. —

„Der berühmte * * * spielt heute Abend. Wollen wir nicht hingehen? — Wir müssen ihn durchaus hören aus wichtigen Gründen; denn es ist Mode, der gute Ton verlangt es, wir sind ein wenig neugierig und besitzen erstaunlich viel Kunstsinn." Wir begeben uns nun nach dem Platze, wo man sich um die Billets reißt, harren dort geduldig, bis wir bedient sind, werfen uns dann mit größter Seelenruhe in den Frack, versäumen ja nicht, uns mit Brillen, Operngukern, Glaceehandschuhen zu versehen und schlagen den Weg zum Concertsaale ein. Da empfängt uns von außen eine brillante Wagenreihe, den Kunsteifer eines hohen Publicums bekundend, und von innen eine wogende, elegant ausstaffirte Menschenmasse. Wir gelangen mühsam zu unsern Plätzen und bedauern, daß wir zu entfernt vom Flügel sind, um mit Bequemlichkeit sehen zu können. Doch wozu wollen wir denn auch sehen? — Es giebt vielleicht mehr zu sehen — als zu hören, und mehr zu hören — als zu fühlen. Nach einem kurzen Gespräch über Toilette, nach einigem Umherstreifen unsers Operngukers durchläuft ein freudiges Gemurmel den Saal, ein rauschendes Applaudissement folgt — der Ersehnte ist erschienen. Mit Grazie nimmt er seinen Platz vor dem Flügel ein, Alles drängt sich in seine Nähe, man stellt sich auf die Zehenspitzen, besteigt gar die Stühle; aber bald ist jenes Geräusch verstummt, es herrscht eine lautlose Stille. — Er beginnt. Man wagt kaum zu athmen, man läßt die Operngukker unverwandt auf den bewunderten Fingern ruhen, man schlürft die Töne mit dem verklärten Gesicht eines theetrinkenden Salon-Menschen ein, bei jeder halsbrechenden Passage ertönt ein leises Gemurmel des Erstaunens. — Er endet. Man konnte die beifallspendenden Hände kaum bis zum Schluß der Piece zurückhalten, gleichsam electrisirt durch das Spiel fingen sie unwillkürlich an, zusammenzuschlagen; jetzt bricht sich der verhaltene Enthusiasmus stürmisch Bahn, so daß ein Paar nervenschwache Damen es für gut finden, eilends in Ohnmacht zu fallen; man ist rein außer sich vor Bewunderung, Erstase und — Hitze. Und das ist nicht etwa affectirt, besonders die drückende Temperatur des Saales ist eine unbestreitbare Wahrheit, denn der Thermometer nähert sich ja schon dem 30sten Grade. Könnte man in gleicher Weise die Wärme des Gefühls messen, ich glaube, die Quecksilbersäule würde zuweilen gar nicht über den Gefrierpunct hinausgehen oder sich höchstens zu einigen Graden kühler Sentimentalität, analog dem lauwarmen Theewasser, erheben. —

Da schlägt denn der wahrhaft Musikalische an seine Brust und seufzt über die unglückselige Richtung der Kunst, über die Technik ohne Geist, über den Klingklang ohne Gefühl, und sehnt sich zurück nach vergangenen Zeiten. Das Thun ist eitel und es bedarf auch dessen nicht. Die Gegenwart, wie sie besteht, ist nothwendig und gut. Von jeher haben sich der wahren Kunst falsche Richtungen gegenüber gestellt, aber stets hat das Wahre den Sieg davon getragen, stets das Falsche seine Ohnmacht und Nichtigkeit fühlen müssen. Nur das müßige Behagen findet Befriedigung im Zurückschauen; unser Bestreben aber sei, vorwärts zu dringen.

Wir leben in einem Zeitalter der Emancipationen, und da ist es kein Wunder, wenn unter Anderem die Technik des Pianofortespiels sich emancipirt, sich von dem Joche des Geistes und Herzens frei macht. Vielleicht incommodirt es die Herren Fingerkünstler, sich durch das Gefühl ergreifen und hinreißen zu lassen; vielleicht haben sie sich nach Hauff's Mährchen ein steinernes Herz zu verschaffen gewußt, und fühlen so eine angenehme Kühle, während Andere von der Gluth der Leidenschaft verzehrt werden. Die Sache mag was für sich haben. —

„Ueben!" das ist das große Wort, welches täglich Tausende von Pianofortespielern in vielstündige Geschäftigkeit versetzt; ja freilich: Ueben! das ist sehr richtig; aber nicht blos die Finger, sondern auch das Gehör, auch die Sprache des Gemüths, die Declamation in der Musik, den Vortrag. Wird nicht ein Schauspieler, der die Verse radebricht, ausgepfiffen? Und wo ist je mehr Radebrechens gewesen, als in dem heutigen Spielen! Die Pianoforteschulen gehen größtentheils mit einem lobenswerthen Beispiele voran. Nach zahllosen Fingerübungen, Applicaturregeln, instructiven Uebungsstücken, Etuden ꝛc. kommt endlich zum Schluß auch ein dürftiges Capitelchen über den Vortrag, das höchstens einige Spalten ausfüllt und den Schüler, nachdem er es gelesen, eben so klug läßt, wie vorher. Da finden sich denn hochtrabende, pausbäckige Phrasen in der Art: „Nachdem der angehende Künstler nun alle technischen Mittel bis zur höchsten Vollendung sich zu eigen gemacht:" (d. h. nachdem er viele Jahre hindurch alle Tage wenigstens acht bis zehn Stunden vor dem Instrumente gesessen) „kann es ihm bei einer Seele voll Feuer und Leidenschaft nicht fehlen, die glänzendsten Triumphe zu feiern". Wir vertrauen auf die gesunde musikalische Natur eines talentvollen Schülers und auf eine derbe Einwirkung der Langenweile, die solch mechanisches Treiben nothwendig erzeugt; sonst würde seine Seele „voll Feuer und Leidenschaft" unter dieser Anleitung bald verraucht und an die Stelle derselben Geistesdumpfheit und Stumpfsinn getreten sein:

— „Wie Wein, von einem Chemicus
Durch die Retort' getrieben;

Zum Teufel ist der Spiritus,
Das Phlegma ist geblieben!"

Ja freilich: Phlegma, nichts als Phlegma! Und dann die glänzenden Triumphe! Schon höre ich die Damen verstohlen flüstern: „Er spielt zum Entzücken, und wie hübsch ihm sein Frack steht!" —

(Fortsetzung folgt.)

— ———

Siebentes Abonnementconcert,
d. 24. Novbr.

Ouverture zum Wasserträger von Cherubini. — Rec. und Cavatine aus „Wilh. Tell" von Rossini, ges. von Frl. Schloß. — Concert f. d. Violine comp. u. vorgetr. von Hrn. David (H-Moll, neu.) — Duett aus W. Tell von Rossini, ges. von Hrn. Montrésor und Hrn. Pögner. — Romanze f. d. Violine von Beethoven, vorgetr. von Hrn. CM. David. — Erstes Finale aus „Cosi fan tutte" von Mozart. — Sinfonia eroica von Beethoven. —

Rossini's Tell ist reich an köstlichen Musikstücken, und wenn gleich ein Deutscher mit seiner Verehrung für Schiller und seinem Drange nach Freiheit die Oper mit ernsterer, höherer Weihe würde componirt haben, so ist doch auch Rossini dabei viel bedächtiger gewesen und hat zum größten Theile seine frühere Leichtfertigkeit darin abgestreift. Die Oper hat viel Eigenthümliches und Gewinnendes, und wird durch einen eignen poetischen Hauch belebt. Zu den reizendsten Nummern ist auch obige Romanze zu zählen, die von Frl. Schloß zart und innig gesungen wurde, doch ohne jenen poetischen, waldgrünen Zauber, der in der Composition liegt.

Ueber Hrn. David haben wir schon zu verschiedenen Malen unsre Meinung ausgesprochen, und daß derselbe ein Künstler nach unserm Sinne und uns lieber ist als mancher hochberühmte Geiger, der wie ein hellstrahlend Meteor durch die Welt zieht, um Ruhm und Geld in Fülle zu erwerben. Hr. David's Spiel ist das Ergebniß einer echten, gediegenen, tiefdurchgebildeten Künstlerschaft, und im Orchester und Quartett sowohl, wie im glänzenden Solospiel gleich vortrefflich; ein Verdienst, das besonders hervorzuheben ist, da uns sehr bedeutende Violinvirtuosen begegnet sind, die nicht im Stande waren, ein Quartett nur leidlich zu spielen, hingegen andere wieder im Solospiel sich der beengenden Fessel, die ein Zusammenspiel mit Andern auferlegt, nicht zu entziehen vermochten. Hr. David aber sondert aufs feinste jede Art und beobachtet genau die Grenze zwischen denselben, und diese Vielseitigkeit und solide musikalische Bildung stellt ihn in unsern Augen höher, als Jenen, der einseitig seine Kraft auf eine herenmäßige Bravour richtet, und so Dinge ausheckt, die nichts bezwecken als ein vorübergehendes Staunen zu erregen. Hr. David's Spiel war auch heute in jeder Beziehung ausgezeichnet und ließ keine Eigenschaft vermissen, die zur Meisterschaft gehörig ist. Ja, er war für uns in so hohem Grade interessant, daß unsere Aufmerksamkeit sogar auf Kosten seiner neuen Composition davon gefesselt wurde, und wir für heute wenigstens darauf verzichten müssen, unsere speciellere Meinung über dieselbe auszusprechen. Nur so viel im Allgemeinen, daß auch dieses neue Concert wieder den befähigten, talent- und geistreichen Componisten erkennen läßt und allen vorgeschrittenen Violinspielern ein höchst willkommenes Geschenk sein wird. Bei nächster Gelegenheit ein Mehreres darüber. Einen besonderen Dank hat sich Hr. D. mit dem Vortrag der Romanze von Beethoven erworben, den wir in der That mit zu dem Schönsten zählen, was wir je auf der Geige gehört haben.

Das Duett aus „Wilh. Tell" erfordert eine Tenorstimme, die bis zum zweigestrichenen *c* leicht und doch auch kräftig gebraucht werden kann. Das ist eine Abnormität und findet sich selten, und wenn auch Hr. Montrésor sich eine große Herrschaft über seine Stimme zu eigen gemacht hat, so ist doch im kräftigen Gebrauch das eingestrichene *b* ihre äußerste Gränze. Es konnte daher nicht fehlen, daß, trotz der möglichsten Anstrengung des Sängers, ihn doch Manches genirte und den wohlthuenden Eindruck beeinträchtigee. Im Uebrigen war sein Vortrag dramatisch lebendig. Das in der Ausführung schwierige Finale aus „Cosi fan tutte" genügte billigen Anforderungen, und entzückte durch den ewig jungen Reiz der Ideen, der meisterhaften Anlage und Entwickelung, und der raschpulsirenden dramatischen Rührigkeit, die, sich immer steigernd, zuletzt den Hörer wie im Wirbel mit fortreißt. — Die grandiose „Eroica", welche mit wahrhaft künstlerischer Weise gespielt wurde, übte wieder ihre unwiderstehliche Gewalt über die Gemüther aus, und erweckte Bewunderung und Entzücken. — Z.

Ankündigung.

Bei Beginn eines neuen Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen im andern Falle die Fortsetzung der Zeitschrift nicht zugeschickt wird. R. Friese.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 50. Den 20. December 1842.

— Der Menschen Lieder
Schallen, schwinden, kommen wieder.
F. v. Schlegel.

Das moderne Pianoforte.

(Fortsetzung.)

Man geht noch weiter. Man hält es für überflüssig, sogar für störend, den Anfänger hören zu lassen, was er spielt. Es ist ja doch nur Stümperei; er wird mehr falsch, als richtig machen, und deshalb zieht man vor, um sein zartes Ohr ja nicht zu verwöhnen, seinen Händen ein stummes Pianoforte anzuvertrauen. Nun kann er seine Finger nach Herzenslust spazieren führen; er hört Nichts als ein unschuldiges Holzgeklapper. Noch bequemer ist eine andere Erfindung, von der man mir jüngst erzählte. Ein Mechaniker soll eine Maschine angefertigt haben, die ohne Zuthun des Menschen seine Finger allein bearbeitet und ihnen binnen Kurzem eine erstaunliche Beweglichkeit beibringt. Ich traue der Sache nur nicht recht und glaube, es steckt eine verschmitzte Ironie dahinter; sonst wäre für unser spiellustiges Publicum wahrlich der Stein der Weisen gefunden. Und zugleich welcher Vortheil für den Musiker! Giebt er Pianoforteunterricht, so hat er die leichte Mühe, den Schüler an die Maschine zu führen. Bedarf er selbst noch der Uebung, so kann er auf eine vortreffliche Weise zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen. Während die eine Hand in der Maschine steckt, könnte die andere vielleicht nagelneue, weltumwälzende Compositionen zu Papier bringen, oder geistreiche Artikel für eine musikalische Zeitung schreiben &c. Wer will noch ein Wunder leugnen? Sind wir nicht im Stande, ganz andere Dinge zu Wege zu bringen, als die Evangelisten treuherzig und glaublich erzählen? — Wenn wir auch einem Taubgeborenen kein Gehör nicht wieder geben, so machen wir ihn doch zu einem tüchtigen Musiker. Seine praktischen Studien vollendet er auf dem stummen Pianoforte, seine theoretischen nach J. B. Logier, und so möcht' ich wissen, was ihm denn abginge. Hätten wir nur in anderen Künsten so segensreiche Methoden, bald würden die Blinden malen oder gar die Lahmen die Pirouetten und Entrechats einer Fanny Elßler studiren. —

Indessen wollen wir noch ein Pianoforteconcert mit einander besuchen. Ein glänzendes Meteor ist am musikalischen Horizonte erschienen, das wir eilends betrachten müssen, ehe es verschwindet. Es ist ein Kind, ein Wunderkind natürlich. Schon gleich nach seiner Geburt zeigte es die Spuren eines enormen musikalischen Talentes durch ein höchst melodisches Geschrei, zugleich seine Befähigung zum Pianofortespieler durch eine ungewöhnlich große Hand. Im dritten oder vierten Lebensjahre begann es seine Studien, später wurden ihm täglich seine acht bis zehn Uebungsstunden zugemessen, und jetzt, zehn Jahr alt, steht es auf dem Gipfel der Virtuosität seiner Zeit. Es führt kein Leben, wie andere Kinder; Steckenpferde und kindisches Spielzeug waren ihm von jeher zuwider; anstatt solche Allotria zu treiben, bildete es sich ästhetisch aus, und besitzt so im zehnten Jahre schon so viel Verstand, wie ein Schwabe im vierzigsten; ja ein guter Freund, der neulich in einem Salon mit ihm zusammentraf, versicherte mir, es schlürfe seine Tasse Thee mit der Tournüre eines gewandten Hofmannes. Da ein solches Kinderconcert etwas Außerordentliches ist, so pflegt man auch mit außerordentlichen Gefühlen hinzugehen. Schon die Anschlagezettel machen einen außerordentlichen Eindruck, in der Art, wie wenn Seiltänzer und Kunstreiter in die schreiende Trompete des Eigenlobs stoßen, und man in rothen, groß gedruckten Buchstaben die Worte liest: „Heute wird zum ersten Male vor

einem hochgeneigten Publicum der sechsjährige Oscar seine in dem Alter nie gesehenen Künste auf dem schlaffen Seile oder ungesattelten Pferde produciren." Man spannt dann seine Erwartungen nach Maßgabe der Jahre herab, damit die Wirklichkeit sie wieder hinaufschraube, und kann sicher darauf rechnen, sehr befriedigt zurückzukehren. Sollten auch die gegenwärtigen Leistungen ihre Mängel haben, so genießt man mit prophetischem Kennerblicke die Zukunft und weiß sich vor Erstaunen nicht zu lassen, wenn man mit dem wachsenden Alter das vorauszusehende Crescendo der Fertigkeit in Parallele stellt. Hören wir nur hin, auf einige Exclamationen, die uns von enthusiastischen Verehrern der Klein-Kinder-Kunst zu Ohren kommen: „Es ist horrent! diese Bravour, diese Egalität, diese Kraft des Anschlages, diese Sicherheit! Bei einem Kinde in **dem** Alter! Und was wird sich daraus erst nach zehn Jahren entwickelt haben! Man wird Liszt gar nicht mehr hören mögen, wenn dieses Kind erst Mann geworden." — Schade, daß die Prophezeihungen nicht immer eintreffen. Nachdem die jungen Virtuosen viele glänzende Triumphe gefeiert, vielen Lorbeer und Weihrauch geerntet, nachdem sie möglichst lange zehn bis zwölf Jahr alt gewesen (eine Epoche, die für die Wunderkinder etwa so wichtig und erfolgreich ist, wie für die Damen die rosige Zeit der siebzehn und achtzehn Jahre), tritt eine plötzliche Stille ein, der wunderbare Nimbus verschwindet mit dem vorrückenden Alter und man sieht — einen Menschen, wie viele andere. Oder es ergeht ihnen, wie den Gottlosen des Psalmisten: „Siehe, sie sind dahin; man fragt nach ihnen, da werden sie nirgend gefunden."

Das ist die **musikalische Treibhauspflege** unserer Zeit, eine Sache, die auch ihre sehr ernsthafte Seite hat. Wir haben Nichts dagegen, wenn ein talentvolles Kind uns schon in zarter Jugend mit seinen Leistungen erfreut; es mag selbst öffentlich auftreten, aber eben in seiner Weise, als Kind. Man führe es frühzeitig in die Kunst ein, so weit sie seiner Auffassung zugänglich ist, so weit sie seinen Horizont nicht überschreitet. Wie kann ein Kind aber die Tiefe des Gefühls und der Leidenschaft messen und verstehen, die nur ein vielbewegtes Leben dem Manne erschließt? — Und was erlangt man durch solche gewaltsame Ausbildung? Eine verkümmerte Treibhauspflanze, einige frühreife, kaum genießbare Früchtchen, die bald welken und abfallen, während die normale Entwickelung eines Viel versprechenden Talentes einen gesunden, kräftigen Stamm und eine üppige, saftige Frucht zur Ehre der Kunst hervorgetrieben hätte. Muß man nicht solche Verbildung eine Versündigung an der Menschheit nennen? —

Und dann — wie kann man es verantworten, Jemanden seine Kindheit zu rauben, ihm diesen heiteren, poesiereichen Boden seines Lebens zu entziehen, ihn aus einem phantastischen Zaubergarten, dessen Reize die Erinnerung bis in die spätesten Tage treu bewahrt, auf eine öde, kalte Haide zu führen? Ich kann mir nicht anders denken, als daß ein Mensch ohne Kindheit eine traurige Leere, eine nie auszufüllende Lücke in seinem Inneren fühlen muß. Und das soll ein Künstler sein? Wird ihm nicht die Kunst als Despotie erscheinen, da man sie ihm nur in Begleitung der Zuchtruthe vorführt? Wird ihn nicht Fröhlichkeit und Lebensfrische für immer verlassen, wenn man ihn zwingt, alle Tage anhaltend zu sitzen und angestrengt zu arbeiten? Es müßte für jeden Freund der Jugend eine Herzensfreude sein und selbst der strenge Pädagoge würde ein Auge zudrücken, wenn solch ein Junge Muthwillen und Verschlagenheit genug besäße, seinem Lehrer unter den Augen fortzulaufen, sich aus seinen Uebungsstunden wegzustehlen, um mit seinen Kameraden Ball zu spielen und in Wald und Feld umherzustreifen.

Die Ausbildung der frühreifen Virtuosen ist gewöhnlich höchst einseitig. Bei der Menge Zeit, die man auf musikalische Studien verwendet, muß man alles Andere hintansetzen und begnügt sich mit den nothdürftigsten Kenntnissen. **Man will einen Künstler erziehen und vergißt den Menschen.** Und was wird das Resultat sein? Nach einem bekannten psychologischen Erfahrungssatze führt eine voreilige, unzeitige, gewaltsame Entwickelung des Geistes anfangs zu glänzenden Fortschritten, dann zur Abstumpfung der geistigen Kräfte und endlich zu gänzlichem Stillstand. Dasselbe gilt von der Ausbildung der körperlichen Fähigkeiten, deren die Kunst bedarf; wenn nicht der Geist gleichen Schritt hält. So kann ein junger Pianofortespieler zu einer bedeutenden Höhe der technischen Fertigkeit gelangen; läßt er sich nun durch die Lobeserhebungen des Publicums verblenden und fährt fort, sich so einseitig weiter zu bilden, so wird in Kurzem seine Laufbahn zu Ende sein; er hört auf, fortzuschreiten, wird der Welt gleichgiltig und bald vergessen. Das einzige Rettungsmittel besteht in einem emsigen Nachholen des Versäumten, der allgemein menschlichen Bildung, und in einer späteren Rückkehr zu dem erwählten Berufe. Dies hat Liszt wohl gefühlt, als er plötzlich der Stadt, die von seinem Ruhme wiederhallte, den Rücken wandte und sich in die Einsamkeit zurückzog. Man glaubte ihn schon verschollen, aber da trat er abermals auf, als Mann, vollendet, in sich fertig, und da erst war er der große Virtuose, da erst der Bewunderung der Welt würdig. Das sind andere Lorbeeren, die des Mannes Stirne bekränzen, als die man gutwillig um Kinderköpfe flicht. *)

---

*) Es hat mich sehr gefreut, neulich in dieser Zeitschrift ein gesundes, unparteiisches Urtheil über die Milanollo's zu finden, das, ganz mit der hier ausgesprochenen Ansicht über-

So viel sei hier über diese Unsitte im Allgemeinen gesagt, ohne damit specielle Beziehungen verbinden oder auf einzelne Fälle hindeuten zu wollen. Wenden wir jetzt den Blick zu erfreulicheren Scenen. Wir betrachteten das Pianofortespiel auf der einen Seite als eine trockene, poesielose Fingerfertigkeit, auf der andern als eine übereilte Verbildung. Doch über dem Falschen sei das Wahre nicht vergessen. Nur der kurzsichtige Blick der modernen Zerrissenheit, nur eine feige, kleinliche Verzweiflung führt die Klage, daß wir aller poetischen Erregung unfähig seien, daß die Zeiten der wahren Kunst für immer dahin geschwunden. Dem ist nicht also. Auch die Virtuosität trägt einen echt künstlerischen Charakter, wenn sie nicht als blos äußerliches Gepränge erscheint, sondern der Technik eine reiche, poetische Seele zugesellt. Beide Seiten müssen in einander aufgehen, beide sich zu einem höheren, freien Verein erfüllen. Der musikalische Geist sieht in der Technik nicht ein ihm gleichgiltiges, kaltes, todtes Material, sondern sein Angehöriges, sein ergänzendes Andere, das ihn erst vollständig zu dem macht, was er sein will. Eine abstracte Vergeistigung der Musik, eine Nichtachtung ihres mechanischen Theils würde deshalb eben so falsch sein, wie die obige Einseitigkeit. Wer von Poesie durchdrungen, aber zu ohnmächtig ist, ihr sinnliche Gestalt zu verleihen, der verdient so wenig den Namen eines Künstlers, wie der, welcher eine äußere Geschicklichkeit geistlos verwendet. Nur die Vermählung des Geistigen und Sinnlichen, ihre freie Einigung, das ist Kunst. So ist bei der Behandlung eines musikalischen Instrumentes jeder Ton ein Ausdruck inneren Lebens; so wird die Seele in den Tönen offenbar und zeigt ihr eigenstes Wesen ohne Rückhalt.

Wie vortrefflich das moderne Pianoforte geeignet sei, die Sprache des Gemüths und der Leidenschaft zu reden, das zeigen die begabten Künstler, die nicht aus egoistischer Eitelkeit, sondern aus innerem Drange ihr Leben und Wirken diesem Instrumente widmeten. Unter vielen berühmten Männern sei nur einer genannt, der, wenn auch nicht der Schöpfer der neuen Richtung, sie doch vollkommen charakterisirt und in seinem Spiel eine fast unübersteigliche Höhe erreicht hat. Es ist Franz Liszt. Indem wir diesen Virtuosen hier zum Repräsentanten nehmen, sehen wir sowohl von der trunkenen Vergötterung ab, die ihm durch exaltirte Köpfe zu Theil wurde, wie von dem Tadel, den theils kleinlicher Neid, theils parteiisches Vorurtheil gegen das Neue überhaupt auf ihn häufte. In Liszt's Spiel finden wir alle Elemente der modernen Virtuosenmusik. Seine Behandlung des Pianofortes, die Vollstimmigkeit der Harmonie in einzelnen Akkordschlägen, wie in dem ganzen Guß der Begleitung, im gewaltigsten Forte, wie im zartesten Piano, die Fülle des Anschlages in der Melodie, die sich vorzugsweise in den klangreichsten Tönen des Instruments, in der Region der Sopran- oder Tenorstimme bewegt und in der Höhe durch Octaven verstärkt wird, die möglichst rasche Folge der Töne, die, durch Vermittelung des Pedals, als zusammen klingend erscheinen läßt, was nach einander angegeben wurde, so daß die äußerste Höhe sich mit den Grenzen der Tiefe bequem und ohne Lücke verbindet: Alles das im Verein vermag dem Klange den Reichthum und die Mannigfaltigkeit zu geben, die ihm in der heutigen Musik zukommen.

einstimmend, ihre bedeutenden Leistungen in vollem Maaße anerkennt, ohne sie jedoch zu überschätzen und den berühmtesten Künstlern, etwa einem Paganini, gleichzustellen.

(Fortsetzung folgt.)

Pianofortemusik.

(Fortsetzung aus Nr. 43.)

Noch liegt eine Reihe Compositionen vor uns, deren Verfasser weniger oder gar nicht gekannte Namen haben; wir haben sie aus einem ansehnlichen Stoße neuer Musikalien als die bemerkenswerthesten herausgewählt.

Julius Schapler, dessen Preisquartett als ein bedeutendes Musikstück bereits in der Zeitschrift angezeigt wurde, hat neuerdings eine Fantasia capricciosa *) gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im frischen Gedächtniß bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Composition, fanden uns indeß diesmal getäuscht. Der Titel mag vieles entschuldigen, aber nicht Alles. Wir vermissen in der Phantasie einen wahrhaft schönen musikalischen Gedanken und den innerlichen Faden, der auch die phantastische Unordnung durchschimmern soll, will sie anders im Bezirk der Kunst anerkannt sein. Offenbar hat der Componist mit seinem Stück etwas gewollt, — was aber? verschweigt er uns. Gegen das Ende hin erscheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der „Mond", d. h. ein Andante mit dieser Aufschrift. Was ihm vorangeht, ist kaum zu errathen; es fehlt uns der Schlüssel zur Auflösung. So vermuthen wir denn, der Componist hat irgend eine Begebenheit schildern wollen, und, die Musik geheimnißvoller wirken zu lassen, die nöthigen Andeutungen weggelassen. Damit that er aber sich und seinem Werke Schaden, dem wir wenigstens, wie es dasteht, kein Interesse abzugewinnen wissen. Die Musik ist eben zu wenig an sich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Componist die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeschwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem „Mond" that. Ein nicht

*) Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. —

gutes Zeichen für eine Musik bleibt es aber immer, wenn sie einer Ueberschrift **bedarf**; sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine äußere Vermittelung angeregt. Daß unsere Kunst gar vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Werth ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe; sie brauchen nur die Ueberschriften wegzustreichen. Hr. Schapler that es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichtsdestoweniger zählen wir sein Werk zu den bemerkenswerthen, und würden es ohnedies in diese Revue gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt sich oft ein Talent erkennen, und dieses ist dem Componisten in jedem Falle zuzusprechen.

Einen anmuthigen Cyklus von Etuden giebt uns **S. Goldschmidt** *); er gehört nach diesen Proben seines Talentes, den ersten, die wir von ihm zu Gesicht bekommen, mit Leib und Seele der Richtung der neuesten Zeit, aber einer ihrer edleren an. Chopin scheint er zumal in's Herz geschlossen zu haben; dabei offenbart er aber auch Eigenthümliches; das Jugendlich-Schwärmerische, das alle seine Stücke durchweht, kann kaum Jemandem entgehen. Auch schöne Kenntnisse stehen ihm zu Gebote. Am liebsten ergeht er sich in fremdartigen Tonarten; bis auf eine Etude spielt das ganze Heft in Des und Fis. Steige er späterhin aber auch manchmal zu menschlicheren herab; ein junger Componist, zu dem man sich erst durch 5 bis 6 Kreuze hindurcharbeiten muß, braucht noch einmal soviel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptsache aber ist, er bewahre sich seine Natürlichkeit und schreibe dann, in welcher Tonart er wolle. Wir haben keinen Zweifel, daß Hr. Goldschmidt noch Schöneres und Bedeutenderes leisten werde; sein Werk spricht dafür. Den zarteren Stücken in ihm geben wir übrigens den Vorzug; in den kräftigeren steht er weniger selbstständig da. Einige Gemeinstellen (chromatische Gänge ꝛc.) wünschten wir unterdrückt; er erinnere sich immer des Satzes: **Nur das Edelste wird fortbauern.**

Eine andere nicht unbedeutende Etudensammlung hat wiederum **H. F. Kufferath** veröffentlicht **); seine erste ward schon lobend in diesen Blättern besprochen. Auch diese Etuden geben sich auf den ersten Blick als Kinder der jüngsten Zeit; man kennt jene Notengruppirungen, in denen fliegende Harpeggien eine ruhende Melodie einzuhüllen scheinen. Der Componist giebt in dieser Art wieder einige treffliche; nur schreibe er nicht zu viel in dieser Compositionsweise; sie führt zur Manier. Bach hat 30 Exercices oder Variationen geschrieben, von denen jede eine andere Physiognomie hat, — und dies schon vor 100 Jahren; er konnte freilich nicht anders und würde nicht begreifen, wie 9 10tel der heutigen Componisten alle über die nämliche Weise variiren und etudiren. Hr. Kufferath gehört gewiß zu den besseren unter ihnen; es thut aber Noth, die jungen manchmal an die alten zu erinnern; in Vielem machten sie sich's nicht so leicht. Von diesen höchsten Forderungen an Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit abgesehen, enthält die Kufferath'sche Etudensammlung aber wie gesagt viel Schätzenswerthes. Die Fertigkeit und Sicherheit des Componisten als Spieler zeigt sich auch in seinen Compositionen. In der Form sind sie durchgehends gelungen, wenn dieser auch oft eine gewisse Breite und Umständlichkeit anhängt. Das Figurenwerk finden wir sehr fleißig und zart behandelt, dies namentlich in der 4ten und 5ten. Feiner Züge voll ist auch die 3te. Die Steigerung in den glänzenderen Nummern durch Aufhäufung von Bravourformen kann ihre Wirkung nicht verfehlen. Die meisten der Etuden eignen sich zum öffentlichen Vortrage und verdienen diesen mehr, als manche werthlose Composition berühmterer Virtuosen.

13.

(Schluß folgt.)

*) Six Etudes de Concert. Oeuv. 4. Hamburg, Schubert et C.

**) Six Etudes de Concert. Oeuv. 8. Bonn, Simrock. —

Vermischtes.

*** Nach einer officiellen Mittheilung in der Preuß. Staatszeitung ist von Sr. M. dem König von Preußen Hrn. Capellm. F. **Mendelssohn-Bartholdy** die Oberleitung der geistlichen und kirchlichen Musik übertragen und der Titel eines General-Musikdirector verliehen worden. —

*** Das neue Theater in **Athen** ist weder mit Mendelsohn's Antigone, noch mit der neugriechischen Oper „Ajax", sondern mit des unvermeidlichen Donizetti „Gemma di Vergy" eröffnet worden. —

*** **Rubini** hat von S. k. H. dem Großherzog von Weimar die **Civilverdienstmedaille** erhalten. —

*** In München starb im vorigen Monat der bekannte Baßsänger **Spitzeder** im 76sten Jahre. —

Geschäftsnotizen. October. 3. Dresden, v. E. — 4. Fulda, v. N. — 5. Dresden, v. W. — 7. Fulda, v. T. Dank. — Emden, v. K. — Dresden, v. W. — 8. Hamburg, v. v. R. — 10. Copenhagen, v. v. L. — Darmstadt, v. J. St. Willkommen. — Paris, v. H. — Berlin, v. M. — 13. Riga, v. D. — Paris, v. H. — 14. Copenhagen, v. v. L. — 15. Weimar, v. L. — 16. Riga, v. v. S. — 19. Hamburg, v. C. — Zürich, v. D. u. F. — 22. Dresden, v. H. — Paris, v. H. — 24. Schlebusch, v. v. Z. — 28. Dresden, v. W. — Bremen, v. M. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 51. Den 23. December 1842.

Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile, ist die Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauernden Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Lessing (Dramaturgie).

Das moderne Pianoforte.

(Fortsetzung.)

Nicht minder charakteristisch ausgeprägt ist der Vortrag unseres Künstlers, welcher der Eigenthümlichkeit des musikalischen Inhalts durchaus entspricht und eine dramatische Lebendigkeit offenbart. Wir vernehmen den ganzen Hergang einer Begebenheit, die äußeren Umstände, die eine Empfindung hervorrufen und begleiten, wir erkennen die Beschaffenheit einer Scenerie; die Musik bestrebt sich, die wörtliche Bestimmtheit des Gedichts, wie das Anschauliche der Zeichnung und Farbentöne in der Malerei zu ersetzen. Es genügt nicht, blos zu hören; wir müssen uns ungetheilt in die vom Spieler angeführte Situation hineindenken; wir müssen die Gestalten erkennen, welche seiner Phantasie in diesem Augenblicke vorschweben; nur dann können wir ihn recht verstehen. Hier wird man, und theilweise mit Recht, Zweifel gegen die rein instrumentale musikalische Dramatik erheben. Unsere Kunst kann in Wahrheit auf dem realen Boden der Begebenheit ohne Hilfe der Poesie keinen festen Fuß fassen. Was sie uns, sich allein überlassen, vorführt, liegt noch im Dämmerungsscheine des subjectiven Bewußtseins, vermag sich nicht loszulösen zur gegenständlichen Erscheinung. Aber sie thut ihre Schwäche von dieser Seite um so lieber kund, als sie in derselben gerade ihre unendlichen Reize erkennt. Ihr ist es vor allen anderen Künsten gegeben, die nach Realität nur ringenden Gestalten zu formen; ihr erschließt sich das Reich der ewig sich wandelnden und wechselnden, auf- und niederschwebenden, kommenden und schwindenden Zauberkinder der Phantasie, jener geheimnißvollen Naturwesen, welche ungesehen und nur dem geweihten Ohre vernehmbar, weben und schaffen, Alles beleben und bewegen. Das ist ihre Welt, das ihr dramatischer Boden.

Noch hören wir im Geiste den Liszt'schen Erlkönig; man kann ihn wohl so nennen, denn der Virtuose hat ihn förmlich umgeschaffen und mit dem Zauberreiz seines Pianoforteklanges so durchdrungen, daß er theilweise erst in dieser Gestalt dem Gedicht vollkommen entspricht. Namentlich die Geistererscheinung ist bei Liszt so luftig, verwehend und verschwebend, daß das Original dagegen trocken und poesielos erscheint. Werfen wir beiläufig einen vergleichenden Blick auf die beiden beliebtesten Compositionen der Ballade, so läßt sich nicht leugnen, daß Löwe ein charakteristischeres, einheitsvolleres und gedrungeneres Gemälde entworfen hat, als Schubert. Bei letzterem vergißt man durch den Gesang des Erlkönigs die Nacht mit ihren geheimnißvollen Schauern gänzlich und muß sich nachher gewaltsam wieder hineinversetzen, während Löwe die phantastische Erscheinung durchaus in Einklang mit dem Ganzen bringt und sie doch in sprechender Wahrheit darstellt. Um so bewundernswürdiger ist es, wie Liszt selbst in diese mangelhafte Form den Inhalt des Gedichts versenkt, die Schwächen der Composition durch Bearbeitung und Vortrag verdeckt und überwindet; obwohl ich nicht umhin kann, zu glauben, daß, wenn er sich in gleicher Weise in den Löwe'schen Erlkönig hineingelebt hätte, (er soll ihn zwar auch spielen, aber mit weniger Liebe und Charakteristik) der Effect ein noch großartigerer sein würde. An dieser, jetzt zum Pianofortestück umgeformten Ballade können wir das Wesen und die Erforderniſſe des dramatischen Vortrags deutlich erkennen. Der Spieler muß eine solche Herr-

schaft über Gefühl und Phantasie erlangt haben, daß er sich augenblicklich in diese bestimmte Scene zu versetzen vermag, daß er den Hergang der Erzählung nochmals durchlebt, daß die Gestalten des Dichters sich seinem geistigen Auge enthüllen. Dann wird die Musik eigentlich Declamation werden; sie wird sich, wie ein Gedicht, frei und ungebunden in dem Elemente des Rhythmus und des Tempo's bewegen, losgelöst von allen Schranken mathematischer Strenge, nur bedingt durch sich selbst und die herrschende Idee. So bemerkten wir zuweilen, daß Liszt, indem er die Hauptnoten des Tactes accentuirte, deren Werth fast um das Doppelte vermehrte. Hätte sich da Jemand mit dem Metronom in der Hand neben ihn gestellt, der würde freilich von solchem Spiel schwerlich erbaut worden sein; aber musikalischer und mathematischer Rhythmus sind auch von Grund aus unterschieden und können und dürfen niemals in vollkommene Uebereinstimmung gebracht werden. Man hüte sich jedoch, diese Freiheit des Vortrags zu weit zu treiben. Sie ist eins der kühnsten, und am rechten Orte, der wirksamsten Effectmittel; sie sympathisirt mit dem fieberhaft aufgeregten Pulsschlage der höchsten Leidenschaft; die Musik wird für einen Augenblick in ihren Grundpfeilern, in ihrem symmetrischen Bau erschüttert; die letzte Schranke der Kunst ist durchbrochen, noch einen Schritt weiter und sie artet in gesetzlose Willkür aus. Deshalb thut es Noth, Maaß zu halten, alle Mittel nur in entscheidenden Momenten aufzubieten, die bändigenden Zügel nicht zu früh, nicht zu oft schießen zu lassen; damit diese Vortragsweise nicht zur bloßen Manier werde und ein karrikirtes Wesen annehme. Auch Liszt hätte an vielen Stellen sparsamer zu Werke gehen sollen; nicht selten legte er in Tonstücke einfachen, natürlichen Charakters eine Unruhe, ein bisweilen unheimliches Feuer der Leidenschaft, welches nur eine überreizte Stimmung hervorbringen konnte.

Der Vortrag giebt noch Veranlassung zu ein Paar Bemerkungen. Er erscheint als die Einigung zweier wesentlichen Momente. Das eine ist allgemein, dauernd, lenkend, zügelnd, die Frucht der Ueberlegung und des sich bewußten Gefühls; wir nennen es die Auffassung eines Tonstücks. Ihr gegenüber steht die augenblickliche Stimmung als das Moment der Besonderheit, des Vorübergehenden, des Untergeordneten. Nach diesen beiden Seiten wird der Vortrag stets einen sich gleichbleibenden, feststehenden Typus haben, und dieser ist ihm nothwendig, wenn er nicht ein willkürliches Sich-gehen-lassen des Spielers sein soll; aber er ist zugleich Product des Augenblicks, und erhält von diesem flüchtigen Elemente, dessen Zufälligkeit er abgestreift hat, seine Frische, Lebendigkeit und Ursprünglichkeit. Hierin liegt das Interesse, welches ein guter Spieler erweckt, daß ein und dieselbe Composition, zu wiederholten Malen von ihm vorgetragen, immer wieder neu erscheint. Dies ist die wahre Reproduction, ein zweites Schaffen. In dem dramatischen Vortrage ist das augenblickliche, frische Leben um so weniger zu entbehren, als er uns einen bestimmten Hergang vorführen soll, dessen Verständniß in dem reinen Instrumentale an sich schon schwierig und ohne eine geeignete Stimmung des Spielers unmöglich ist. Liszt's Erlkönig diene nochmals als Beispiel. Wenn man die Ballade mehrmals von ihm hörte und gerade die guten Stunden des Spielers traf, so zeigte er das Tongemälde in immer neuer Beleuchtung und doch stets wahr und charaktervoll.

Betrachten wir den Vortrag von einer anderen Seite, so treffen wir auf einen Zwiespalt, der zu überwinden und zu versöhnen ist. Der reproducirende Künstler giebt, indem er sich in eine, ihm ursprünglich nicht eigene Composition vertieft, doch sich selbst, sein Inneres. So enthält die Auffassung eines Tonstücks sowohl den Geist des Componisten, wie des Spielers, und wenn sie wahrhaft sein soll, beide so in eins verschmolzen, daß weder das eine, noch das andere als bedingend oder herrschend erscheint. Je mehr Fertigkeit der Virtuose besitzt, die Idee eines Componisten sich zu eigen zu machen, desto reicher und vielseitiger ist seine Auffassungsgabe. Doch wird sich sein angeborenes Naturell gewöhnlich zu einem bestimmten Genre von Tonwerken vorzugsweise hinneigen; andere werden ihm schwerer zugänglich sein oder gar gänzlich verschlossen bleiben. Die moderne Weise des Pianofortespiels, charakteristisch verschieden von allen früheren, selbst von der jüngst vorhergehenden Beethoven'schen, macht, daß die Virtuosen unserer Zeit sich meistens auf deren Erzeugnisse beschränken. Sie versuchen sich zwar auch an älteren Werken, gehen aber weniger auf den ursprünglichen Sinn der Composition ein, sondern modeln und ändern sie nach der ihnen eigenthümlichen Anschauung. Daher kommt es, daß Liszt den Beethovenianern nicht gefällt, weil sie in den Sonaten des großen Meisters nicht Beethoven, sondern Liszt selbst finden. Der Vortrag des Virtuosen ist doch interessant, denn er erschließt uns sein poesiereiches Innere, aber auf Kosten des Componisten, und das mag freilich als Kühnheit und Wagniß erscheinen. In der Auffassung älterer Werke bewähren sich besonders die Pianisten, deren Leistungen weniger ausschließlich der neuesten Richtung angehören, welche vielmehr die Vortheile des modernen Spiels mit der früheren Weise vereinigen; unter den Virtuosen, die ich zu hören Gelegenheit hatte, namentlich Mendelssohn und Taubert.

Ist nun der reproducirende Künstler zwar eigentlich nur auf fremde Werke angewiesen, so wird doch die Liebe zu seinem Instrumente, wie das Verlangen, sich auch in eigenen Ideen zu bewegen, ihn zum Selbstschaffen drängen; sei es nun, daß er frei erfindet, oder daß

er zu gegebenen Gedanken seine eigenen hinzufügt, sie in seiner Weise durchführt, woraus die Variation und die Phantasie über bekannte Themata, eine Art musikalischer Glosse entsteht, oder daß er endlich Compositionen umarbeitet, auf sein Instrument überträgt, arrangirt. Das Pianoforte hat heut zu Tage so viel Componisten als Virtuosen und so viel Virtuosen als Componisten, wenn man mit beiden Titeln nicht zu sehr Anforderungen verbindet. Jeder Musiker, der auf die praktische Behandlung dieses Instruments einen Haupttheil seiner Zeit verwandte, pflegt ihm auch seine schöpferische Thätigkeit zu widmen, und diejenigen, welche die lorbeerreiche Bahn des Bravourspielers betreten haben, versäumen am wenigsten, ihre Kunstfertigkeit und Eleganz in Concert- und Salonstücken an den Tag zu legen.

Die Pianofortecomposition wird sich dem allgemeinen Charakter der modernen Tonwerke, welchen die Einleitung andeutete und der Vortrag versinnlichte, anschließen. Wir werden also sowohl das Vorrecht des Klanges, wie das Streben der Musik nach bestimmtem Inhalte in ihr finden. Es bleibt uns nur noch übrig, die Formen zu untersuchen, in denen sich der musikalische Inhalt gegenwärtig bewegt. Wir treffen hier keine neuen Gebilde an, sondern nur eine schärfere Ausprägung oder Umgestaltung früherer Formen, falls nicht das Unbehagen der Componisten alle Form bei Seite wirft. Die Breite und Fülle der älteren Pianofortemusik, wie sie sich in der Sonate und dem großen Rondo zeigt, vermissen wir in der modernen Zeit mehr und mehr; eben so wie im Orchester die Symphonie vor der gedrängteren Ouverture, in der Composition für ein Soloinstrument das mehrsätzige Concert vor einem einzelnen Bravourstück und im Gesange die gedehnte Arie vor dem einfachen Liede verschwindet. Es scheint fast, als sei die Entwickelung der Formen, wie sie sich bis jetzt vollführt, beschlossen. Ihr ganzer Reichthum geht zurück in das Lied oder zerflattert in der willkürlichen Laune der Phantasie. Die ursprünglichste Gestaltung der Musik ist somit zu sich selbst zurückgekehrt. — Neben dem Liede werden wir noch einen Seitenblick auf unsere heutigen Etuden werfen. Die übrigen Pianofortecompositionen außer den Phantasieen sind Nachahmungen früherer Formen, ohne sich von diesen charakteristisch zu unterscheiden. Obwohl sich unter denselben sehr verdienstvolle Werke befinden, so weisen wir doch die sich daran knüpfenden Betrachtungen von der Hand, da wir uns auf das Neue beschränken.

Das Lied.

Dem Liede kommt hier eine Stelle zu, weil es in unseren Tagen eine andere Bedeutung erhalten, sich selbstständig entwickelt und schärfer als eine Nachahmung des Gesanges ausgeprägt hat. Man legte ihm zur deutlicheren Bezeichnung den Namen: Lied ohne Worte bei. Früher findet sich diese Form in den ruhigen Mittelsätzen vieler Sonaten, so z. B. unendlich zart und tief gefühlt in dem Adagio der zweiten Beethoven'schen As-Dur-Sonate (Op. 110.). Die moderne Compositionsweise charakterisirt sich durch eine herrschende Melodie in der Ober- oder Mittelstimme, denen sich eine mehr oder weniger reich ausgeführte Begleitung unterordnet. Der Gesang bewegt sich entweder in den festen Formen des zwei- und dreitheiligen Liedes mit seinen bestimmten Abschnitten und Schlüssen, oder er ergeht sich phantastischer, überschwänglicher, träumerischer, indem er die Grenzlinie verwischt, die Theile unmerklich in einander überleitet, die Wiederholungen mannigfach verwandelt und unkenntlich macht. Die Begleitung ist theils eine Nebensache, theils nimmt sie regeren Antheil an dem Ganzen; eine Stimme, etwa der Baß, oder mehrere sind der Melodie gegenüber selbstständig durchgearbeitet und entwickeln sich häufig in brillantem Passagenwerk, das den Gesang kunstreich umschlingt und durchfluthet. Auch verdrängt die Begleitung zu Zeiten die instrumentale Singstimme für eine Weile und spielt ihre Rolle allein, bald in harmonischen Gängen, bald in Vor- und Nachspielen.

Beispiele für diese Form finden sich im Ueberfluß, sobald man einige neue Musikhefte durchblättert. Nur muß man sich durch den Titel nicht irre machen lassen. Das Lied ohne Worte ist mit mannigfachen Benennungen ausgestattet; es erscheint am gewöhnlichsten als Etude, dann als Notturno, sogar als Präludium, zuweilen unter seinem wahren Namen; so bei Mendelssohn, dessen Compositionsweise sich am meisten der früheren Einfachheit anschließt. Etude kann man es nur in sofern nennen, als es irgend eine technische Schwierigkeit zu studiren darbietet, und auch dann ist eine solche Bezeichnung, nur vom Standpuncte des äußeren Zwecks, zu allgemein und ungenau. Das Notturno ist ein sanfter, nächtiger, bald still verweilender, bald phantastisch schweifender Gesang in ruhigem, gemäßigtem Tempo. Es gesellt gewöhnlich dem einfachen Liede ein Trio zu, das vom Hauptsatze eingeschlossen und mit ihm verflochten ist; so leitet es uns zu der ursprünglichen Rondoform über. Unter den früheren Pianofortecomponisten erging sich Field gern in diesem weichen Genre; in unserer Zeit hat Chopin in seinen Nachtstücken Proben einer merkwürdig dunkeln, mysteriösen, zuweilen unheimlichen Phantasie gegeben. Er betäubt und berauscht; er benimmt uns die Sinne mit seinem geheimnißvollen Tosen und Brausen; er begräbt uns gleichsam unter den mächtigen, dunkeln Wogen seiner Klänge; er überrascht und blendet durch sonderbare, harmonische Combinationen, die auf den Gesang mit seinen zierlichen Melismen ein ungewisses, magisches Licht werfen. Schade nur, daß der Componist bisweilen über die Grenzen des Schönen und

Faßlichen hinausgeht, in barocken, gesuchten Weisen an die poetischen Zerrbilder Victor Hugo's erinnernd. Das Heft Chopin'scher Präludien, welches auch mehrere Lieder enthält, trägt den Namen mit Unrecht. Je mehr Interesse diese einzelnen Stücke für sich in Anspruch nehmen, desto weniger können sie als eigentliche Präludien, als bloße Vorbereitungen auf andere Compositionen gebraucht werden. Eben so wenig eignen sie sich aber zum selbstständigen Vortrage. Es sind meistens unfertige, in Momenten flüchtiger Erregung hingeworfene Rhapsodien; Ideen, deren normale Entwickelung willkürlich unterbrochen wurde.

Weniger excentrisch und fester in der Form als Chopin ist Henselt in seinen Liedern, die sich zerstreut in der Sammlung der Etuden finden oder einzeln erschienen sind. Seinen Compositionen liegen gewöhnlich bestimmte Anschauungen zu Grunde, welche er als Ueberschrift oder Motto hinzufügt. Die elfte Etude der zweiten Sammlung, genannt Liebeslied, zeigt uns die einfachste Gestaltung eines modernen Liedes ohne Worte. Die Melodie ist durchaus vorherrschend; ein natürlicher Baß und eine eben so kunstlose Begleitung in nachschlagenden Akkorden dienen zur Unterstützung derselben. Das Tonstück besteht aus drei scharf gesonderten Theilen und einem Schlußsatz. In ähnlicher Weise bewegt sich die charakteristische Romanze mit Chor-Refrain (achte Etude); jedoch ist hier der Baß zu einer selbstständigen Stimme erhoben, deren körniges Wesen mit dem weicheren Gesange ein wirksames Ensemble bildet. Seiner schönen Stimmführung wegen erwähnen wir noch Nr. 4., Ave Maria, in welchem die getragene Melodie, den beiden Figural-Mittelstimmen gegenüber, als Cantus firmus erscheint und der Baß eine ruhige Grundlage abgiebt. An einer anderen Stelle hat Henselt sich nicht mit einer Gesangsstimme begnügt, sondern ein Duett, gleichsam für Tenor und Sopran geschrieben, das er sehr passend: „Repos d'amour" benannt (erste Sammlung der Etuden Nr. 4.). Die Unterstimme beginnt mit einer schwungvollen Violoncellmelodie, die sich mehr gang- als satzartig fortführt, die Haupttonart bald verläßt, um nachher zurückzukehren und die Oberstimme desto wirksamer eintreten zu lassen. Dann wiederholt sich der Anfang, und der hinzukommende Quasi-Sopran singt seine Weise so frei und ungezwungen, tritt so selbstständig auf, als ob es außer ihm keine andere Stimme mehr gebe. Nach der Wiederholung bewegen sich die Stimmen einfach zum Schlusse und vollenden so ein Ganzes, das sowohl durch die Natürlichkeit, mit der es erfunden, wie durch die geschickte Ausführung des Componisten erfreut.

(Schluß folgt.)

Nachruf.

Durch den am 16ten d. M. erfolgten Tod des Hofraths Friedrich Rochlitz hat das hiesige Gewandhausconcert einen vieljährigen sehr verdienten Vorsteher, das unterzeichnete Directorium einen hochgeachteten Collegen und Freund verloren. War es für das Concertinstitut schon von vorzüglicher Wichtigkeit, unter seinen Vorstehern einen Mann zu besitzen, der mit allgemeiner wissenschaftlicher Bildung eben so gründliche Einsicht als geläuterten Geschmack im Gebiete der Tonkunst nach dessen ganzen Umfange verband, der zu den geachtetsten Schriftstellern über diese Kunst gehörte und eine geschätzte, der Musik ausschließend gewidmete Zeitschrift, die geraume Zeit die einzige dieser Gattung war, begründete und eine Reihe von Jahren hindurch rühmlich leitete; so wurde der Werth solchen Besitzes durch die besondere Wirksamkeit des Verewigten für das Institut noch erhöht. Lange Zeit war ihm die specielle Anordnung des Repertoirs übertragen, welcher er sich mit so viel Sorgfalt, als Sachkenntniß unterzog. Seine persönliche Bekanntschaft mit vielen auswärtigen Tonkünstlern und Kunstfreunden war von entschiedenem Einflusse auf die Mannichfaltigkeit und den Werth der Leistungen, wie auf die Verbreitung des Rufes der Concertanstalt. Jede Verbesserung dieser Anstalt fand an ihm einen thätigen Beförderer, jeder dahin zweckende Vorschlag einen sorgsamen Berather. Auch zur Berufung des Meisters, den wir noch immer den Unsrigen nennen, hat er wesentlich mitgewirkt; so wie sich denn behaupten läßt, daß er überhaupt zu Erhöhung und Veredlung des unsere Stadt auszeichnenden Sinnes für die Tonkunst vielfach beigetragen habe. Je schmerzlicher wir seinen Verlust beklagen, um so mehr haben wir uns zu dankbarer öffentlicher Anerkennung seiner Verdienste um unser Institut für verpflichtet gehalten.

Leipzig, den 19. Dec. 1842.

Das Directorium des Concerts.

Ankündigung.

Bei Beginn eines neuen Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen im andern Falle die Fortsetzung der Zeitschrift nicht zugeschickt wird.

R. Friese.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Siebzehnter Band. № 52. Den 27. December 1842.

Die Grenzen sind noch nicht gesteckt, die dem Talent und Fleiß entgegentretend zuriefen: bis hieher und nicht weiter.

Beethoven.

Das moderne Pianoforte.

(Schluß.)

So lange die Musik sich derartige Aufgaben stellt, wie die hier angeführten, so lange sie ihr Vermögen, uns einen bestimmten Inhalt zu vergegenständlichen, nicht überschätzt und sich vorzugsweise auf dem Felde allgemeiner Empfindungen bewegt; wollen wir solche nähere Bezeichnung und Erklärung gelten lassen. Hier behält unsere Kunst ihr volles Recht; sie scheint erläutert zu werden, aber im Grunde ist sie es, die den Sinn des Wortes deutet und uns in dieser Deutung ungleich mehr und Tieferes giebt, als das Wort auszudrücken vermag. Kehrt sich aber das Verhältniß um, werden der Musik Vorstellungen untergeschoben, die ihr entweder schlechthin fremd oder ihr isolirt nicht zugänglich sind: so ist die Folge davon, daß der Zuhörer durch das Bestreben, den Wortsinn in den Tönen wieder zu finden, sich zerstreut und so zu gar keinem Verständniß gelangt. In der Einleitung erwähnten wir schon solche Mißgriffe, und sie finden sich in unseren Tagen häufig genug. Ja man hat sogar versucht, die Musik zum Ausmalen einer poetischen Metapher zu gebrauchen, ein Bild wiederum zu verbildlichen, es in die zweite Potenz zu erheben; so Henselt in einer Etude mit dem Motto:

Comme le ruisseau dans la mer se répand,
Ainsi, ma chère, mon coeur t'attend.

Hier soll nun die Composition zunächst einen sich ins Meer ergießenden Bach darstellen, jedoch nicht dem Bache zu Liebe, sondern der Laune eines Poeten, dem es gefallen hat, an denselben die Vorstellung eines sehnenden Herzens, obendrein in höchst gezwungener Weise, zu knüpfen. Wie unnatürlich und gesucht!

Die Erscheinung des modernen Liedes zeigt schon an sich selbst das Ringen der Musik nach Bestimmtheit des Ausdrucks. Eine zusammenhängende Melodie tritt fester, in sich geschlossener auf, als eine freiere Entwickelung des Instrumentale in harmonischen Figuren und Passagen, in sich erblühenden und verschlingenden Stimmen. (Wir haben selbst den Versuch gesehen, ein Lied ohne Worte in Worte zu übersetzen.) Auch dem Vortrage wird größere Bestimmtheit vorgeschrieben, als früher, und es finden sich die speciellsten Bezeichnungen, z. B. inconsolabile, con abbandono, trionfante, avec coquetterie u. ähnliche.

Neben dem Liede steht bei unseren Pianofortespielern besonders

die Etude

in großem Ansehen, und hat, obwohl sie sich wesentlich nicht verändert, wenigstens einen höheren Rang in der musikalischen Welt erlangt. Bekanntlich unterscheidet sie sich von der Liedform durch ihre mehr gangartige Entwickelung und durch das Vorwalten harmonischer Figuren. Die consequente Durchführung eines Motivs, das meistens einer technischen Schwierigkeit zu Liebe gewählt wird, macht sie als Fingerübung wichtig. Dies war früher ihr einziger Zweck, wie schon der Name besagt, und so überschritt sie selten die einsame Studirstube des angehenden Spielers. Jetzt dagegen macht sie eine brillante, öffentliche Carriere; sie zeigt sich in Salons und Concerten und buhlt in prächtigem Modeanzuge um die Gunst des Publicums. Woher diese Veränderung? — Die Virtuosen sehnten sich nach einer Gattung von Pianofortecompositionen, in der sie Gelegenheit fänden, ihre mühsam erreichte Bravour ungeschmälert an das Licht des Tages oder vielmehr der Kerzen zu bringen. Zu-

gleich durften diese Tonstücke nicht durch ihre Länge ermüden, denn unser Concertpublicum liebt Abwechselung und kehrt das multum non multa gewöhnlich in sein Gegentheil um. Was war da angemessener, als die Etude, in deren engem Raume sich eine Fülle von Fingerfertigkeit bequem und consequent entfalten kann? Sie wurde aus ihrer bescheidenen Einsamkeit hervorgeholt; sie, welche früher, einzig ihrem Zwecke nachgehend, auf künstlerische Schönheit wenig Ansprüche machte, wurde jetzt mit dem reichen Schmucke des modernen Pianoforteklanges bekleidet, mit feinen, künstlichen Zierrathen ausgestattet, durch sinnreiche Motto's eingeführt, und so hat sie gänzlich ihr schroffes, zurückstoßendes Wesen abgelegt, falls nicht die Schwierigkeiten der Ausführung Vielen zurückstoßend erscheinen. Als Auszeichnung gab man ihr den Titel: Concert-Etude. —

Es wird genügen, hier die Lied- und Etudenform besprochen zu haben. Wir finden außerdem noch Tänze, Scherzo's, Variationen 2c. für das Pianoforte, welche jedoch der Betrachtung nichts Neues darbieten, sondern sich nur äußerlich dem modernen Spiel accomodirt haben. Dagegen dürfen wir es nicht umgehen,

die Formlosigkeit

zu erwähnen, eine eben so verderbliche als anlockende Erscheinung in der Musik; verderblich, weil sie uns anstatt klarer, in sich fertiger, faßlicher Gestalten ein verworrenes, unverständliches Chaos vorführt, eine Mißgeburt der Laune und Willkür, ein Product des subjectiven Eigensinns, der die Gesetze der Vernunft nicht anerkennt; verlockend, weil unsere Kunst das Phantasiren, Träumen, unbestimmte Umherschweifen ohne Zweck und Ziel zuläßt und begünstigt. Wir sind weit entfernt, das Phantasiren am Instrumente verwerfen oder herabsetzen zu wollen; es ist sogar dem Musiker unentbehrlich, wenn er sich erholen, kräftigen oder für eine musikalische Idee begeistern will. Ihn erfaßt der augenblickliche Drang, sich in Tönen auszusprechen, er giebt sich seinem Gedankengange hin, er überrascht sich selbst mit der Neuheit des eben Entstandenen, er berauscht sich in wunderbaren Klängen. Vielleicht hat ihn der frostige Hauch des Alltagslebens berührt und er sucht in der Kunst zu erwarmen; vielleicht durchwühlen wilde Leidenschaften seine Brust oder heftiger Schmerz preßt sie zusammen, da eilt er zu seinem Instrumente und es giebt ihm Alles, Ruhe, Trost und Freude, es ersetzt ihm den Freund, den Vertrauten, es ist ihm durch die innigste Sympathie verbunden. So entsteht die wahre Phantasie, ein momentaner Herzenserguß. Sie hat nicht den ruhigen, festen Charakter der fertigen Composition. Der Componist beherrscht seine Gefühle, formt seine Gedanken, er steht über ihnen; der Phantasirende ist in der Gewalt der Leidenschaft und läßt ihr den Willen. Die Composition erfordert zur Reife gediehenes, dauerndes, die Phantasie augenblickliches, flüchtiges Erregtsein. Die Composition sucht die öffentliche Anerkennung; die Phantasie hat sich bescheiden den Platz der Einsamkeit gewählt. Ist der Musiker mit sich oder im vertrauten Kreise allein, da mag er seiner Laune freien Lauf lassen. Der Concertsaal dagegen ist nicht der Ort dazu, die wenigen Fälle ausgenommen, wenn der Virtuose, von seinem eigenen Spiel hingerissen, dem Drange der Empfindungen nachgiebt, wenn es ihn augenblicklich ergreift, sich selbstständig auszusprechen. Eine immerwährende poetische Anregung ist selbst dem begabtesten Künstler versagt; er kann seine Stimmung nicht auf Tag und Stunde festsetzen; das hieße: „die Begeisterung auf Flaschen ziehen." Man kann freilich durch Uebung seine Erfindungsgabe so abrichten, daß man sie, einem geneigten Publicum gegenüber, stets zur Hand hat und niemals ins Stocken geräth; doch das ist ein unkünstlerisches Verfahren, das ist: Gedanken-Dressur.

Ein gewisses Interesse läßt sich dennoch solchem Improvisiren nicht absprechen; es liegt darin, daß Alles, was wir hören, eben jetzt entsteht, sich frisch und lebendig aneinander reiht; daß es uns vergönnt ist, den schaffenden Menschengeist gleichsam zu belauschen. Fällt aber auch dieser letzte Reiz weg, wird die Phantasie erst mühsam zu Papier gebracht, so verliert sie allen Werth; sie wird unverständlich und ungenießbar. So ergeht es zum großen Theile den umfangreicheren Werken für Pianoforte, den Phantasieen, Capriccio's, Opernreminiscenzen, Tongemälden, Balladen (um einen Chopin'schen Titel anzuführen) unserer Zeit. Sie machen theils gar keinen, theils einen höchst verworrenen, unbestimmten Eindruck, weil ihnen sowohl Einheit als Abrundung fehlt. Die Componisten sind entweder nicht zu einer sicheren Herrschaft über die Formen gelangt, und dieser Mangel ist die Folge einer unvollendeten, lückenhaften Ausbildung, oder sie haben die vorhandenen Formen verschmäht und, leider vergeblich, nach neuen haltbaren Gestaltungen gerungen. Da finden sich liedförmige Sätze, Variationen, Fugenarbeiten, Bravourpassagen; willkürlich durcheinander geworfen; an einen vernünftigen Plan der Modulation, an geordnete Durchführung der Motive ist gar nicht zu denken; im besten Falle treten einzelne faßliche Stellen heraus, gewöhnlich einfache Melodien, die in diesem chaotischen Wirrwarr als Inhaltspuncte dienen können. Die Pianofortespieler behandeln in der Regel solche Werke wiederum nach ihrem eigenen Belieben; und wer will es ihnen verdenken? Sie werfen Sachen heraus, beschneiden, ändern, transponiren, wie es ihnen gut dünkt, und machen sie es nur einigermaßen geschickt, so merkt der unbefangene Zuhörer Nichts von dieser Umgestaltung.

Gewöhnlich liegen den Phantasieen bekannte Themata, Stellen aus Opern, Volkslieder rc. zu Grunde. Macht eine neue Oper Glück, so steht es ihr sicher bevor, von einem componirenden Virtuosen durchphantasirt zu werden. Als Hauptrepräsentanten dieser Richtung nennen wir Thalberg und Liszt. Der erstere hat sich eine gewisse contrapunctische Fertigkeit angeeignet und führt häufig auf künstliche Weise mehrere Themata oder deren Hauptmotive in verschiedenen Stimmen gegen einander, bringt Vergrößerungen mit der ursprünglichen Gestalt des Thema's zusammen, und was dergleichen Kunststücke mehr sind. Sanfte sentimentale Lieder finden sich, um in helleres Licht zu treten, durch wüste, oder Gänge verknüpft, deren Motive zwar dem Vorhergehenden oder wenigstens der Oper entnommen sind, die jedoch mit dem Ganzen in keinem vernünftigen, inneren Zusammenhange stehen. Vor allen anderen ist die Phantasie über Themata Beethoven'scher Symphonieen eine traurige Erscheinung. Während wir bei dem großen Meister daran gewöhnt sind, jeden Gedanken, jedes Motiv bis zur vollkommensten Sättigung durchgeführt zu hören: nimmt Thalberg bald von hier, bald von dort ein Stückchen, und schreibt so eine Composition zusammen, die eher einer Verspottung, als einer Verehrung Beethoven's gleich sieht, und Jeden mit gerechtem Unwillen erfüllen muß — Eben so wenig können wir uns mit den Liszt'schen Phantasieen einverstanden erklären. Sie offenbaren zwar gewöhnlich einen bessern Plan und stellen die Hauptmomente einer Oper in geordneter Reihenfolge dar; allein auch sie wirken nur im Einzelnen und machen niemals einen gewaltigen Totaleindruck.

Aehnlicher Art, nur meistens noch unverständlicher, sind die freien Phantasieen für Pianoforte, deren wir bei Chopin eine große Menge unter verschiedenen Namen antreffen. Hierher ist auch ein Tongemälde von Löwe zu rechnen, welches die bekannte Geschichte Mazeppa's musikalisch ausdrücken soll und das Talent des geistreichen Componisten für Tonmalerei unverkennbar zeigt, jedoch durchaus ungenießbar sein würde, wenn nicht Löwe einige erläuternde Worte hinzugefügt hätte. So giebt die Musik blos den Farbenpinsel zum Ausmalen einer poetischen Zeichnung ab; eine Verwendung, die der Freiheit und Würde der Kunst keineswegs gemäß ist.

Höheren musikalischen Werthes, als die bisher erwähnten Werke, sind die Mendelssohn'schen Capriccio's und Phantasieen. Sie zeigen uns festere Gestaltungen und schließen sich, mehr oder minder scharf gezeichnet, der Sonatenform an. Seine charaktervolle Fismoll-Phantasie könnte eben so gut den Namen: Sonata quasi fantasia tragen. —

Wir verlassen hiermit unsere heutige Composition, und schlagen einen Seitenweg ein, um

das Arrangement

zu betrachten. Arrangements für das Pianoforte haben wir von jeher besessen, aber sie erscheinen früher nur als Nothbehelf, als dürftiger Ersatz des Orchesters, Streichquartetts, begleitender Instrumente, zuweilen auch der Singstimme. Erst in der neuesten Zeit und namentlich durch Liszt änderte sich ihre Tendenz und sie gewannen wahrhaft künstlerisches Interesse

Es ist entsetzlich und verdient die strengste Rüge, mit welcher Ungeschicklichkeit, Oberflächlichkeit und Nichtachtung der Meisterwerke man bisher in den Arrangements, besonders in denen zu vier Händen, zu Werke ging; so daß man die ironische Anekdote von einem sehr beschäftigten Arrangeur, dessen Schreibtisch an seinen vier Seiten mit vier verschiedenen Partituren beladen war, — damit der Arbeitende, von einem Platze zum andern gehend, bei einer vollgeschriebenen Seite nicht erst das Trocknen der Noten abzuwarten brauchte, sondern ohne Unterbrechung in einem neuen Werke fortfahren konnte — wohl für Wahrheit halten mag. Da finden sich denn fortlaufende Stimmen, Melodieen, Passagen, Rouladen auf eine rücksichtslose Weise unterbrochen und verschiedenen Spielern oder Händen zuertheilt, was natürlich die Präcision der Ausführung sehr erschwert, Egalität und charakteristischen Vortrag fast unmöglich macht, während alle diese Uebelstände sehr leicht zu vermeiden gewesen wären; dann sind Stellen willkürlich in eine höhere oder tiefere Tonregion versetzt; Wesentliches ist fortgelassen, während minder wichtige Stimmen zu stark hervortreten; kurz, die ganze Bearbeitung ist meistens ein höchst dürftiges, unvollkommenes Machwerk. Sie verdient nur das Interesse, welches wir auch dem schlechtesten Kupferstiche eines guten Gemäldes zuwenden, wenn wir keinen andern besitzen.

Wie anders treten uns die Liszt'schen Arrangements, vorzüglich seine Bearbeitungen Beethoven'scher Symphonieen für das Pianoforte, entgegen? Da spricht aus jeder Zeile die Liebe und Verehrung, die er dem großen Meister zollt; das eifrige Studium, die durchdachte Auffassung seiner Werke; die Ueberlegung und Sorgfalt, mit der er jedes am Instrumente wiedergab, jedes dem Componisten nachfühlte, nachdachte, und dann das Geschick der Ausführung, welche eine Partitur zu einem dankbaren Pianofortestück umschuf. Die weiten Accordlagen geben den hellen, luftigen Klang des Blasorchesters; gedrängtere Massen führen die heftigen Schläge, wie das dichte Rauschen der Streichinstrumente aus; die vollgriffigste Harmonie repräsentirt das mächtige Tutti; alle Mittel des Pianofortes werden aufgeboten, ohne daß jemals schwülstige Ueberladung entsteht, ohne daß die Schwierigkeiten der Ausführung sich unnöthig häufen; vielmehr ist Alles dem Spieler möglichst bequem ge-

macht. Ein geschicktes Wechseln der Hände hebt den Einsatz neu hinzutretender Stimmen deutlich hervor; Liszt hat sogar versucht, durch dieses Mittel die Klangfarben mehrerer Instrumente zu unterscheiden, ein schwieriges Unternehmen, besonders, wenn ein Instrument das andere, etwa die Clarinette die Geige oder Oboe, in derselben Tonhöhe ablöst; er läßt dann die nämliche Stelle erst von der einen, dann von der andern Hand ausführen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses Verfahren dem denkenden Virtuosen, freilich nur einem solchen, ein willkommner Fingerzeig, dem charaktervollen Vortrage eine bedeutende Unterstützung sein wird. So hat Liszt den schönen Zweck, welchen er im Vorworte zu diesen Arrangements ausspricht, vollkommen erreicht und ihm gebührt der wärmste Dank der musikalischen Mit- und Nachwelt.

Unsere übrigen modernen Arrangements sind meistens Nachbildungen des Liedes ohne Worte, indem wirkliche Lieder oder größere Gesangstücke für das Pianoforte übertragen werden. Hier kann man einwenden, daß solche Tonwerke, ihrer ursprünglichen Sphäre entrissen, die eigentliche Bedeutung verlieren, daß in einem guten Liede Text und Melodie innig verschmolzen sind, beide sich gegenseitig ergänzen, eins durch das andere erst verständlich wird. Allein es giebt eine Menge Lieder, deren allgemeiner Charakter schon einen bestimmten Text entbehrlich macht, z. B. viele Volkslieder; andere sind so bekannt und verbreitet, daß man sich bei der Melodie auch der Worte erinnert; einige werden durch die Ueberschrift genügend erklärt. In solchen Fällen ist also das Arrangement wohl zulässig und hat besonders für den Nicht-Sänger eigenthümlichen Reiz, da es ihm den Mangel der Stimme ersetzt. Auch wird den Uebertragungen zur Erleichterung des Verständnisses der Text hinzugefügt. In diesem Genre hat Liszt ebenfalls Proben einer sinnreichen und charaktervollen Auffassung gegeben. Das lebendige Talent des Virtuosen zeigt sich unverkennbar, der nicht nur spielend, sondern auch componirend fremde Werke zu seinen eigenen macht. —

Blicken wir nun schließlich zurück auf das Wirken und Treiben unserer Pianoforte-Spieler und Componisten überhaupt, so müssen wir bekennen, daß, wie viel erfreuliche Resultate wir auch antrafen, wie viel tüchtige Künstler wir auch begrüßten, welch reges Streben und rüstiges Vorwärtsdringen die Gegenwart auch darbietet: dennoch ein Mangel dem weiteren Fortschritte hemmend in den Weg tritt, der Mangel an bedeutenden Ideen. Die Sinnlichkeit hat den Geist überflügelt; die Aufmerksamkeit und das fast ausschließliche Interesse, welches unsere Zeit dem Reize des Klingens und Tönens widmet, läßt den musikalischen Sinn unbeachtet. Der Fortschritt des Pianofortes, wie der modernen Musik überhaupt, ist also vorläufig nur ein einseitiger, äußerlicher. Wann das Mißverhältniß zwischen Geist und Sinnlichkeit sich ausgleicht; wann die Idee dem Vorsprunge des Materials nachkommt und ihre höheren Rechte in Anspruch nimmt; wann ein schaffendes Genie sich der reichen Mittel, in deren Besitz wir gelangt, mit energischer Hand bemächtigt; wie sich die neue Compositionsweise gestaltet; welche gewaltigen Wirkungen sie hervorbringt: das sind Fragen, deren Lösung uns in einer näheren oder entfernteren Zukunft sicher bevorsteht. Die Kunst hält in ihrem Vorrücken nicht inne, führt auch ihre Bahn bisweilen über die Leichenhügel von Generationen. —

Berlin. Gustav Heuser.

Ein Brief von Rochlitz. *)

d. 14ten Sept. 1837.

Meinen verbindlichsten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Musik Nichts, ganz und gar Nichts gelesen, was mir — wie ich nun bin und sein kann — so innerlichst wohlgethan hätte. Helle, festgefaßte, festgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Ansichten; reine, würdige, edle Gesinnung — und beides nicht blos, was jene Musikwerke, ja nicht blos, was Musik überhaupt betrifft; ein bedachtsam zusammengefaßtes, haltungsvolles, und dabei doch frisch belebtes, zwanglos sich bewegendes Wesen in der Darstellung: das finde ich in diesem Aufsatze, und zwar von der ersten bis zur letzten Zeile. Dabei eine Unparteilichkeit, die selbst am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt; so wie am Freunde, daß und wo er kein Engel ist — ja, die an diesem noch mehr Menschlichkeiten zugiebt, als manche andere Leute (ich, z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meine, alle Leser, bei denen, wie gesagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfasser gelegen sein kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfasser, hiermit sicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geschieht, da wird bald oder später auch geschehen, wie es dort, nach verwandten Voraussetzungen, heißt: Es wird euch das Andere Alles zufallen —

*) Obiger Brief war an eine Freundin gerichtet, die R. einen Aufsatz a. u. Zeitschrift (über Meyerbeer's Hugenotten und Mendelssohn's Paulus) zum Lesen zugesandt hatte; die klare manchmal an Göthe erinnernde Sprach- und Denkweise des verehrten Verstorbenen bezeugt auch dieses Schreiben, an die zu erinnern der Zweck seines Abdrucks ist. — d. R.

(Hierzu eine Beilage.)

von selbst kommen. Und das ist, was ich ihm, dem Verfasser, von Herzen wünsche.

Was sollen Sie nun aber mit alle dem? gar nichts, liebe Freundin, außer eine Bestätigung empfangen, es sei mir mit meinem Dank für die Mittheilung Ernst gewesen.

Rchz.

Ueber Vieuxtemps in Wien.

(Aus einem Privatschreiben.)

Um diesen Künstler in seiner Totalität aufzufassen, müssen wir ihn nach drei Gesichtspuncten betrachten: als Componisten, Musiker und Virtuosen. Wir sind um so mehr im Stande, darüber ein bestimmtes Urtheil festzusetzen, als wir ihn in seinem 14ten, 17ten und jetzt in seinem 22ten Jahre zu hören Gelegenheit hatten. — In ersterer Beziehung, nämlich als Componist, wird er von allen Parteien sowohl hier als in Paris auf das ehrenvollste anerkannt, man nannte daselbst sein Concert eine Sinfonie avec Violon obligé, die in dem Concerte im Conservatoire von einem Kennerpublicum mit großem Beifall aufgenommen wurde. Was ich von seinen übrigen Sachen kenne, ist mit Plan, Geschick und vielem Talente gemacht. Als Musiker habe ich ihn nun ganz genau kennen lernen. Schon vor 9 Jahren, als Knabe, bewunderte ich sein Verständniß im prima-vista-Spiel, welches sich, wie er vor 6 Jahren hier war, bedeutend gesteigert, und jetzt hörte ich ihn die letzten Quartette Beethoven's mit einer Vollendung und Originalität spielen, wie es nur großbegabten Naturen möglich und woran Götzen des Tages schmählich gescheitert. Auch ist sein Hinneigen zu den gediegensten Compositionen, sein reiner Geschmack und trotz seiner Jugend sein tiefer Blick in die dem Eingeweihten erst aufgebenden Schönheiten großer Werke bewundernswerth. Betrachten wir seine Leistung als Virtuos, so leidet selbe an dem großen Fehler (?), daß er sie nicht als Zweck mit dem leider jetzt nöthigen Charlatinisme behandelt, daß er es rechtlich verschmäht, Convulsionen dem Publico vorzulügen, und blos in edler Einfachheit vorträgt. Wenn Sie daher fragen, ist das politisch oder diplomatisch? so antwortet man Ihnen geradezu: Nein. Lange Haare sollte er sich wachsen lassen, lüderlich leben oder wenigstens so zu sein affectiren, den Leuten Grobheiten und gute Witze sagen, verschwenderisch sollte er sein, und — dann wird er Eroberungen über Eroberungen bei hysterischen Damen machen, deren Lärm ihm eine Menge Concerte füllen könnte — aber gerade dieses sein Entsagen der unedlen Effecthascherei, dieses Verschmähen des wohlfeilen Gefühlsausdruckes in den Cadenzen (die beinahe stereotyp geworden, namentlich mit dem beliebten Miau-Meckern auf der G-Saite), dieses Vermeiden des ekelhaften Ziehens des einen Intervalls zum andern, das den Katzen abgelauscht zu sein scheint — kurz diese grobe Schminke des falschen Weltschmerzes, davon ist keine Spur, und deshalb gefällt er der Menge nicht. Die höhere Kritik sollte da, wo das richtige Verständniß aus verdorbenem Geschmacke fehlt, gerade ihre edle Mission erfüllen, sich nicht als Echo desselben hergeben, sondern die Kunst beschützen, gegen die man in der Person eines ihrer begabtesten Jünger, dessen Steigerung der Künstlerschaft nur absichtlich verkannt werden kann, gewissenlos frevelt. Unwillen und Schaam überläuft mich in der Erinnerung dessen, was man gegen ihn geschrieben; doch giebt es auch ehrenwerthe Stimmen, die der Wahrheit, dieser von so vielen verhöhnten Göttin, ihr Recht wiederfahren lassen. Wollen übrigens jene Schmähartikel eine 15jährige Künstlerexistenz, nach oberflächlicher Anschauung, negiren, so müssen sie sich es gefallen lassen, daß sie hinwiderum auch negirt werden und zwar von jedem rechtlichen Künstler, dem ein unverfälschtes Gefühl im Busen schlägt. Das Publicum aber — kommt mir vor, wie jener Engländer, der, ein großer Liebhaber des Rheinweines, endlich seinen Lieblingswunsch, an Ort und Stelle den echten zu trinken, erreicht, den unverfälschten Wein aber mit dem Bedeuten tadelt, in England sei der Rheinwein besser, er wird nämlich, um die Seereise auszuhalten, mit unedlem Branntwein (in der Kunstsprache Charlatanisme genannt) versetzt, und wirkt daher auf seinen verdorbenen Geschmack energischer. — Vieuxtemps hatte die Ehre, am 12ten bei Hof zu spielen. Wir erwarten noch hohe Kunstgenüsse von ihm, möge Apollo ihn unverdorben stets erhalten. — Der Pianist Kullak macht durch sein nettes, geistvolles Spiel in Wien Aufsehen und ist der Liebling des Publicums. — Das erste philharmonische Concert (G-Moll-Symphonie von Mozart, C-Moll von Beethoven) erregte unter Nicolai's Direction Enthusiasmus. —

Wien, am 16ten October 1842. F.

Achtes Abonnementconcert,

d. 1. Decbr.

Fünfte Symphonie (in C-Moll) von Adolph Hesse. — Scene und Arie aus Belisario von Donizetti, ges. von Mad. Schröder-Devrient. — Concertino f. d. Clarinette, comp. und vorgetr. von Hrn. Heinze jun. (Mitgl. des Orch.). — Duett aus Figaro von Mozart, ges. von Mad. Schröder-Devrient und Hrn Pögner. — Ouverture zur „Iphigenie" von Gluck. — Introduction des 1sten Acts aus „Orpheus u. Euridice" von Gluck, ges. von

Mad. Schröder-Devrient. — Adagio u. Rondo für Pianoforte u. Clarinette, vorgetr. von Hrn. Heinze. — Lieder mit Pianofortebegl., ges. von Mad. Schröder-Devrient. —

Von der vierten Symphonie des Hrn. Hesse bis zu der heutigen, ist ein Fortschritt unverkennbar. Der Componist hat sich vor allen Dingen der Spohr'schen Manier, der er früher über die Gebühr huldigte, mehr und mehr entzogen, und ist selbstständiger geworden, wenn gleich nicht zu leugnen ist, daß sein Vorbild noch immer unverhüllt genug herausblickt. Auch ist die Symphonie trefflich und kunstgewandt gearbeitet, und dabei nicht ohne eine gewisse Gemüthlichkeit, und jedenfalls insinuanter als die früheren Symphonieen dieses Componisten; dennoch fehlt die rechte Electricität in den Gedanken, welche trifft und zündet; die kühne Genialität, welche wagehalsig über die hergebrachten, soliden Formen und Grenzen hinausklimmt, und uns staunend fesselt; die wirklich schaffende Kraft, welche das bereits Gewonnene erweitert. Wir finden gleichsam nur eine Renovation uns schon bekannter Dinge. Das erhält nun zwar das Errungene in scheinbarer Neuheit, aber es fördert, es bereichert uns nicht. Die Ausführung unter der sichern Leitung des Componisten war durchaus gelungen, und der Beifall ehrend. Die ersten Vorträge der Mad. Schröder-Devrient waren nicht glücklich gewählt. Die Arie aus „Belisario" ist bereits zum Ueberdruß gehört worden, und glücklicherweise schwindet bei dergleichen Musikstücken mit dem Reize der Neuheit auch das Gefallen daran. — In dem Duette ist der Sängerin zu wenig Gelegenheit geboten, sich zu zeigen, und die Introduktion aus Gluck's Orpheus liegt für die Stimme der Künstlerin allzu ungünstig, um in gewohnter Weise darin wirken zu können. In dem Vortrage der Lieder aber war sie wieder die Große, Gewaltige, und entfaltete vorzugsweise in dem Schubert'schen Erlkönig die ganze Fülle ihrer dramatischen Kraft. Die Auffassung dieses Tonstückes ist dabei so eigenthümlich, so keck und genial, und hart bis an die äußerste Grenze des Schönen geführt, daß es jeder andern Sängerin schwer werden dürfte, ihr dahin zu folgen. —

Hr. Heinze, dessen Geschicklichkeit auf der Clarinette wir schon öfter rühmend anerkannten, trat heute auch als Componist vor unser Forum. Das ist lobenswerth, denn jeder Virtuose kennt am besten sein Instrument, und seine eigne Stärke und Schwäche darauf, und vermag demnach wenigstens am dankbarsten für sich zu schreiben. Die Composition des Hrn. Heinze bekundet ein besseres Streben, mit dem freilich in diesem Erstlinge die productive Kraft und die technische Gewandtheit noch nicht gleichen Schritt halten konnte, und ist uns besonders der letzte Satz unklar geblieben; auch hat Hr. Heinze den vorhin erwähnten Vortheil, dankbar für sich zu schreiben, nicht genugsam beachtet, da das Concertino für seine Schwierigkeit bei weitem nicht effectvoll genug ist. In dem Adagio und Rondo — wie uns schien, eine Composition von Weber — strebte Hr. Heinze glücklich dem meisterhaften Spiele des Hrn. Dr. Mendelssohn nach, und wußte feinfühlend in dessen Intentionen einzugehen. — Z.

Neue Bestimmungen
über mein umfassendes
Lehrinstitut der musikalischen Komposition.

Um mein Institut so gemeinnützig wie möglich zu machen, gebe ich ihm, die bis jetzt gemachten Erfahrungen berücksichtigend, folgende neue Einrichtung:

1) Ich setze keinen bestimmten Termin mehr für den Eintritt fest. Man kann zu jeder Zeit anfangen. Findet der Schüler keine Mitgenossen auf gleicher Kenntnißstufe, so erhält er den Unterricht allein.
2) Kunstjünger, die schon Studien in der Komposition gemacht, aber in ihrem Wissen und Können vielleicht noch Lücken fühlen, werden für einzelne Disciplinen, z. B. für Instrumentation, oder Fuge und doppelten Kontrapunkt u. s. w. auf längere oder kürzere Dauer, je nach ihren Bedürfnissen, angenommen.
3) Alles, was beim Schaffen der Kunstwerke von der Erfahrung abhängt, muß von dem Autodidakten oft durch jahrelanges Irren, und mehr oder weniger mißglückte Versuche theuer genug errungen werden. Hier kann der Lehrer durch Mittheilung aufklärender Maximen vor und während der Arbeit vorzüglich nützlich, vor Falschem bewahrend, zum Besseren schnell befähigend, wirken.

Wer bei Ausarbeitung größerer Werke, solcher Erfahrungen noch ermangelnd, die meinigen benutzen will, kann sich der gewissenhaftesten und sorgsamsten Mittheilung, so weit jene reichen, versichert halten.

Und weil hierbei das eigene Hören vor Allem fördernd ist, habe ich die Einrichtung getroffen, daß jede Nummer vom zwei- dreistimmigen bis zum vollsten Orchesterwerke hinauf dem Verfasser unmittelbar nach der Ausarbeitung zur Ausführung gebracht werde.

Weimar im December 1842.

J. C. Lobe,
Großherzogl. Weimar. Kammermusikus.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Inhaltsverzeichniß

zum siebenzehnten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aurich.

Basel.

Vom schweizerischen Correspondenten.

Kürzere Artikel.